ЗЬМЕСТ

ЗВЫШША

ЧАСОПІСЬ

ЛІТАРАТУРЫ, МАСТАЦТВА І КРЫТЫКІ
БЕЛАРУСКАГА ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАГА ЗГУРТАВАНЬНЯ „УЗВЫШША“

№ 4

МЕНСК—1927

Галоўлітбел № 26303, Гомель. Заг. № 36. У ліку 2000 экз. Друкарня „Палесдрук".

Уладзімер Дубоўка

Прамерыць гоні шмат разоў араты

Прамерыць гоні шмат разоў араты,
пакуль даручыць зерне пухкай глебе;
ня раз вачыма павартуе ў небе
збытэчнай хмары для засмаглай шаты.

Загоны ў часе пільна будуць эжаты:
ў тарпу ня трапіць зельле-непатрэб'е.
Спажытак, схованы жыцьцём у хлебе,
для клёку атрымаем незакляты.

Кіруючыся вечнаю умовай,
і ты, поэта, уладар над мовай,
рыхтуй уважна грунт і працавіта.

Ў люд паспаліты пэрлам няўмірушчым
яна зайльсьніцца, зьмірсьцямі спавіта,
калі ад слова шумавіньне злушчым.

21/VIII—27 г.

Язэп Пушча

Вітрыны

Разусюды вітрыны й вітрыны,
залітыя бляскам элэктра-дажджу;
з разваласана-русай чупрынай
я часта па вуліцах гэтых хаджу.

Кроў пульсуе у мускуле жыльным,
бы прагне хто сэрца маё расстраляць.
Упіваюцца п'яўкамі ў шыльды
рэклямы раманаў, поэзій, стар'я

Я пад іхнім сузмрокам прайдуся,
бы той невядомы зямлі пілігрым.
Хоць душа мая смутак цярусіць,
ўсё-ж слова ў грудзёх паланее, гарыць.

Не хачу я сягоньня быць сьмірным,
каб вецер у песні рукамі разьвёў.
Беларускія кніжныя фірмы
распродуюць лепшых поэтаў рызьзё.

Дзе тэатры, кіно, галерэі?
Прасьцерці хачу ім свае далані.
Аніяк я сябе не сагрэю,
хоць і ў новыя стылі расьпісую дні.

Ў каляровасьці іхняй нязвыклай
юнацкай душы прачытаюць пратэст.
Дарагія мае музыкі,
заносьце акорды ў сузорны рэестр.

Хай у вашых славутых сонатах
плянэты нястрыманы рытміцца бег;
хай сальлецца сымфоній узьнятасьць
ў стыхіі сьвятой, непакорнай сяўбе.

Не заводзьце больш шэйнакатрыны,—
я раніцай вашай, сваёй даражу.
Разусюды вітрыны й вітрыны,
залітыя бляскам электра-дажджу.

Як люба тут...

Як люба тут, ля родных каляін,
дзе сонца з ветрам песьню калыхалі!
Іду сьцяжынай сумнаю адзін
і зрок губляю ў задумёных хвалях.

Душа мая расхрыстана зусім,—
усе з яе сарваны параліны,
Якая сочная над лесам сінь,
якія тоны ў жытніх пераліваx!

Дуброва ветліва ківае галавой;
гамоніць з далямі сівая Сьвіслач.
Крынічны плёск на росных паплавох
сялянскія люляе думы-мысьлі.

Я тут правёў свайго маленства дні,
тут беднасьць песьціў кволымі рукамі.
Здаецца мне—за ўзгоркам сьпелых ніў
і сёньня, як і ўчора, раніца рыкае.

У гэтай у вялікай прастаце
прыгожае пазнаць мне давялося.
На вадапоі дзён краса расьце,—
хвалюецца, шуміць яе калосьсе.

Зажынкі я спраўляю кожны год,—
мэлёдый сонечных люблю пахмельле.
Адным кілішкам п'е са мной народ
пітво, не падфарбованае зельлем.

Суседзям-жа кляновых дам дайніц,
а з чары сэрца дам сваёй Матулі.
Хай песьня звоніць музыкай крыніц,
хай да сябе асьмеяных прытуліць.

Палац

Пад зорамі палац—як той антычны жрэц;
яго пад рукі сьцен падтрымлююць калёны.
Прышоў сюды вось я душу сваю сагрэць
і ўспомніць дні юнацтва вечарам зялёным.

Вятры з вакон павыбівалі шыбы ўшчэнт
і гойсаюць з шалёным сьвісгам па пустэльні.
Ці вырву радасьць тут я з залатых кляшчэй,
ці сэрца зноў скалечу аб калючы ельнік?

Ўскудлачаны саломы космы на страсе;
скасіліся на бок фронтоны, сад запушчан,
і толькі яблыня адна гальлём трасе,
а шум яе такі таемны,—быццам пушча.

Ступаю стомлены з братамі на парог,
і раптам сталася мне радасна да болю:
ў сівы палац браты сышліся ў чатырох,
і кожны з іх хварэе за краіны долю.

Асеньняя песьня

Ў зьнямозе крывавай каліна на дому навісла;
асеньнюю песьню ёй сівер сьпявае ля весьніц.
Мэлёды льлюцца,—іх ловяць сузорныя высі,
іх колер асеньні асіверыў сінь паднябесься.

Праз вокны стральчатыя замка на восень дзіўлюся,—
губляюся ў шэлесьце, лоскаце хваль залацістых.
Я з ёю напевам, авеяным музыкай сумнай, дзялюся,
і ліст ажаўцелы зрываю з кляновай маністы.

Далоні яго для мяне—два вялізных экраны;
іх я расьпішу сьветаценямі кволых настрояў.
Вясною зялёнай на сэрцы загояцца раны,
і ліру сваю залатую нанова настрою.

Вятры-юнакі ліставеюць на стромкіх узгор'ях,
ўсьцілаюць лістамі даліну душы ачарсьцьвелай.
Хто ўвечар сягоняшні словы балючыя згорне,
хто новыя ўзоры ў сузор'ях асеньніх расьсьцеле?

Кузьма Чорны.

Сястра

Роман у чатырох частках

(Працяг)

З гэтых самых індустрыяльных у горадзе мясцоў ён ішоў раз дадому,—сухі постацьцю і вечна сьмешны для ўсіх на выгляд, стары чалавек Радзівон Цівунчык. Зямля пад ботамі яго пыліла халодным перадзімовым пылам. Ружовым і халодным было вялікаснае кананьне пагодлівага дню. За доўгі час, ад самага паўдня, ён утаміўся малою работаю ў нейкім загародным садзе. Ногі яму балелі. Кавалак зямлі, які мераў ён няроўнымі крокамі сваімі, быў прывычным вельмі для яго выглядам сваім. Ён тут, у прыгародных садох, часам і работаю займаўся, з лапатаю, калі ня йшоў у лазьню парыць добрых людзей. Пасьля лазьні заўсёды была выпіўка. А сама лазьня, з усімі ўстаноўленымі звычаямі яе, была вялікай прыналежнасьцю жыцьця, вакол якое, за момант веку, награмазьдзіліся непраходн я пласты дум і гаворак аб людзях: нязьлічонасьць людзей, здарэньняў, вялікіх і дробных зьяваў было ўведана тут.

Бо, варушачыся на балюча кароткіх днёх чалавечага жыцьця, слаўны чалавечнасьцю, Радзівон Цівунчык, раней ціхманы белатвары хлопец, пасьля салдат імпэрыі, працаўнік па ўсім горадзе на ўсякіх работах, дваццацідвухгодні стораж у лазьні і цяперашні насельнік зямлі па прыватных справах—ён лепш жыў, працуючы пры гэтай установе, што прызначана служыць для ачысткі чалавечага цела. У гэты час ён набыў жонку, у гэты-ж час і пахаваў яе, аддаўшы неўзабаве васімнаццацёхгадовую дачку Насьцю замуж за вагоннага правадніка з далёкае вузлавое станцыі. Ён страціў яе быў на некалькі год, ня меўшы жаданае весткі аб ёй з самых першых дзён вайны. Пасьля некалькі кароткіх лістоў было ад ея, простых і звычайных. Так ён і жыў, нясучы на плячох поўных шэсьць дзесяткаў год, здольны заўсёды ўростаць у калейдоскоп зьяваў і рэчаў, што як калясом машыны захватваюць усё слабейшае за сябе.

Гады палажылі на твар яго некалькі маршчын, якія ён старанна расьцягваў, нязьменна голячыся кожную суботу пад вечар або раніцаю ў нядзелю. Выпіваў ён часта і піць любіў у вялікім гурце. Тады здольнасьць яго шмат і абы што гаварыць павялічвалася. І ён гаварыў, ловячы гаворкі іншых. Такім яго і ведалі ўсе—гаваркім і сьмешным.

Як ішоў ён з саду, знаёмы і грубы голас спыніў яго:

— Здароў, стары!

Панкрат Малюжыч, чорны ад усякае алівы і куродыму, бег упоперак яго дарогі дадому.

— Здароў, сусед.

Цівунчык прыпыніўся. Малюжыч пашоў павольна.

— Ну як?

— Нічога, з работы іду. А ты прыехаў з поездам?..

— Прыехаў з поездам.

Малюжыч ня спыніўся і йшоў. Падаў Цівунчыку руку. Цівунчык павярнуўся і пашоў поплеч з ім. Вышлі яны на Койданаўскі тракт. Асеньнія дрэвы маўчалі над дахамі драўляных дамоў.

— Зойдзем сюды,—сказаў Малюжыч.

І яны зайшлі ў нізкі і стары буданык. Нешта падобнае да дробнае крамкі было адгараджана там, з дзьвярыма на вуліцу. Яны прайшлі далей. На вузкіх лавах і паліцах ляжаў цёплы, гатовы для продажу хлеб. Пахла мукою і было горача. Разам з хлебам, ціхом прадавалася піва.

— Пі, стары,—сказаў Малюжыч, наліваючы піва.

Цівунчык чокнуўся з машыністам і пачаў піць, крэкчучы ад асалоды і стомленасьці. Выпіўшы, пачаў гаворку:

— А ты за мяне больш не маладзейшы, як на гадоў дванаццаць.

— Можа й не.

— Дык я-ж, глянуўшы на цябе, магу сказаць. Я гляну на чалавека і, можна сказаць, заўсёды ўгадаю. Адзін раз было, як прышоў я, кагадзе, некалі, з салдатаў...

— От што, стары, канчай піць, ды я пайду спаць пасьля дарогі.

— Ідзі сабе,—раптам адказаў Цівунчык і ўзяў яшчэ піва.

Малюжыч, заплаціўшы, пашоў. Радзівон Цівунчык застаўся адзін. Спачатку выпіў, пасьля пакінуў піць. Надзвычайная вастрата апанавала ім. Яна была няпрывычна ўзбуджана няўважлівасьцю да яго Малюжыча, і спрыяла гэтаму стомленасьць і ранейшае жаданьне з кім-небудзь сядзець за выпіўкаю і гаварыць. У нязвычайнай скарзе ўсяе істоты свае сядзеў ён тут адзін доўга, маўчаў, раптам успомніў Насьцю, пасьля сваю кватэру, заўтрашні дзень—нядзелю. І, аслабёўшы ад усяго, паклыбаў дадому. Наступныя дні тры ён пралежаў хворы, у лёгкай гарачцы, пасьля некалькі дзён быў повен прылівам жыцьцярадаснасьці.

Але з таго часу ён пачаў ня любіць Панкрата Малюжыча. І гэтае пачуцьцё часам даходзіла ў яго да нянавісьці. Шмат хто калі не заўважаў яго так і нават сьмяяўся з яго, але не нарваўся на яго ў такі час яго стомленасьці і жаданьняў.

XIII.

Наступныя дні Казімера былі паказьнікам для яго нязьменнага руху часу і жыцьцёвых падзей. Яны праходзілі няпрыметна і хутка, уносячы ў сьвядомасьць азначэньне пералому ў жыцьці, які падрыхтоўваўся даўно і адбыўся неспадзявана. Работа сярод чыгуначнікаў заняла некалькі дзён і выцягнула на новую каляіну, якая паказала мяжу, што адгранічыла асабовае яго сёньня ад учарашняга. Цяпер яму ясна стала: пачынаецца новая частка жыцьця.

За гэтыя некалькі дзён новыя знаёмствы былі ў яго з некалькімі дактарамі, што працавалі разам з ім. Пасьля кожны з іх разьвітаўся з усімі, і ўсё гэта мела характар выпадковасьці. Гэта былі маленькія зьявы вялікага руху, на шырыні якога ўжо зьявіўся ён—Казімер Ірмалевіч. Гэта давала паўнату чалавеку.

Аднак ён чуў сябе стомленым вельмі. Голад у першыя гады студэнцтва пакінуў свае сьляды, а ўпартая работа апошніх год паглыбіла іх. На трэці дзень ён быў рад канцу работы. Тады ён пераходзіў зноў у бальніцу.

І яшчэ адно здарэньне забрала да сябе яго ўвагу. Студэнта Алеся Макарчука ён агледзеў у той дзень, як наказалі яму. Не пазнаўшы, аднак, як мае быць хваробы, а толькі здагадкамі падумаўшы аб ёй, выслухаўшы гаворку аб гэтым хворага, ён парадзіўся з другім доктарам. Той даводзіць пачаў, што тут справа з язваю жывата, бо хворы даўно ўжо скардзіўся на прыступы болі, дрэннае адчуваньне пасьля яды і іншае. Макарчука палажылі ў бальніцу.

Так прайшлі гэтыя дні.

Пад вечар сонца залівала белаватым сьвятлом вільготны брук вузенькай драўлянай вулічкі, якою ішоў Казімер дадому, з лёгкім адчуваньнем надыходзячага адпачынку. Веснавое неба было чыстым, і лёгка было дыхаць пахаладзелым паветрам. Бяздоннасьць прастору над галавою гарэла ўсімі адценьнямі празрыстай лёгкасьці. І ён ішоў непадалёку тых мясцоў, куды некалькі дзён перад гэтым прывозіў пасылаць ліст да Мані і гаварыў з Абрамам. Цяпер ад усяго гэтага ляжаў тонкі, але ўпарты цьвёрдасьцю сваёю, асадак. Ён укрываў сабою ўсё і на ўсё накладаў нябачны колер няпрыметнай трывогі. Часам думкі пачыналі самі гусьціцца вакол гэтага пункту, пасьля раптам яны разыходзіліся. Тады рабілася пуста ўва ўсіх адчуваньнях, мэханічнасьць работы не патрабавала шмат думаць.

У хвіліны наплыву дум, востра думаў ён аб ёй. Былая блізасьць, што адбывалася некалькі між імі малы час, набывала цяпер цану вялікае зьявы, і ўсё вакольнае, веснавое, чыстае спрыяла таму, каб зацямніць тую ўкрытую, не растлумачаную нікім варожасьць, што заўсёды амаль адчувалася тады між імі. І за некалькі гэтых дзён сформавалася і зусім акрэсьлілася ў ім пэўнасьць: ён хацеў бачыць яе і раптам адчуў да яе блізасьць. П'яны ад веснавога прастору, ён ува ўсякай жаночай постаці, бачанай дзенебудзь далёка перад сабою і аформленай адлегласьцю ў жаночую прыгожасьць, мог адчуваць яе, вялікую, радасную, слаўную.

У такіх настроях дайшоў ён да свае вуліцы.

Яшчэ вечарамі трымаўся холад, вечны спадарожнік расталага кагадзе сьнегу. На яго вуліцы сіняватыя ад празрыстасьці ўсяго вакольнага галіны ліп зацямнялі неба над дашчаным тратуарам. Каля дому свайго ён зьняў шапку, падставіўшы галаву ветру вычысьціць валасы.

— Ідзеце ў хату, вам прынесьлі ліст, а я аддаў гаспадыні вашай. У яе і вазьмеце.

Дворнік стаяў перад ім у валёнках і цёпла адзеты. Мяккім узрокам глядзеў ён, як Казімер усходзіў на ганак.

Быў малы і нечаканы гэты ліст: гаспадыня дастала з-за ўсіх дробных рэчаў на стале белы канверт. Маня пісала.

Цяпер пісала яна больш вытрымана, але, апроч ранейшай нэрвовасьці, яшчэ нейкая жорсткасьць адчувалася ў напісаных словах.

„Я атрымала твой ліст. Я ня думала, што так хутка атрымаю яго. Дзякую за тое, што ты так адказаў мне. Вельмі рада, што ў цябе ўсё добра. Аднак, пішучы мне аб тым, што я мала табе аб сабе напісала, ты сам мала больш аб сабе напісаў. Я ж сама і ў гэтым лісьце мала больш што табе аб сабе магу напісаць, бо чалавек нічога ня можа ведаць, што будзе з ім далей, так што я ніякіх плянаў ня вызначаю. Жыва і здарова. От і ўсе“.

Гэтая цьвёрдая кароткасьць ліста зьдзівіла яго. У непаразуменьні ён трымаў ліст у руках, здагадваючыся і думаючы аб тым, чаго ня было напісана ў ніводным лісьце.

„Пісала тады, што ёй добра жывецца, што яна проста ўспомніўшы яго напісала мне. А от я ведаю, што ня так гэта ты мне пісала і ня так гэта ты даведвалася аб маім адрэсе. Нейкая скрытая думка была тут у цябе, гэта бачу я з усіх лістоў тваіх. Ты думаеш аб даўнейшай няпрыязьні нашай і ня пішаш аб усім выразна. Пішаш ня тое, што трэба. Ты жыла ўжо шмат самастойна і дагэтуль не навучылася расцаніць нашу былую няпрыязнь, як непатрэбную дробязь, зьнеważлівую для чалавека. І яшчэ ўсё не пазбавілася ад гэтага. А можа, і не прайшла ў цябе гэтая няпрыязнь да мяне, і бяда толькі нейкая заставіла цябе пачаць пісаць мне“...

У такіх думках ён дастаў з-пад кніг фотографію, якую забраў быў у Ватасона, і зноў глянуў на яе. На яго глядзеў знаёмы твар: нічога не

зьмянілася ў ім з тых часоў, як бачыў яе апошні раз на хутары. Толькі постаць яе стала выглядаць мажнейшаю. Белы каўнерык рэльефна адценьваў зьнізу твар, шырокія вочы зьменшвалі маўклівасьць рысаў яго.

Такою яна й была на хутары.

Здалося яму нават, што раптам запахла перамытаю травою з град, якую яна прынесла з пад калодзежа. Пасьля малюнак таго дню паўстаў перад ім, калі ён суцешваў яе. Усё, самае дробнае, што некалі ўядалася ў памяць, выплывала цяпер наверх: нудная баязлівасьць малых дзён перад дзядзькам, адзінота на полі і спатканьне з Боням. Вялікая зьмена твару зямлі, дзе быў хутар, і вялікая здольнасьць часу разварочваць новыя падзеі і зусім згладжваць усё былое, як бы яно моцна ні ўкаранілася на зямлі.

Утомлены ад усяго, ён сеў. Фотографія ляжала сярод кніг на стале. Цяпер плыло няведаньне, пісаць ёй ці ня пісаць. І калі пісаць, дык што. Раптам востры наскок думкі пачаў вызываць сумненьні, ці адчувае ён нават блізасьць да яе. Але не растлумачанае думкамі жаданьне бачыць яе затапіла ўсё.

Аднак да рашучага кроку напісаць ёй зараз-жа сутрымала яго нейкае як-бы цьвёрдае азначэньне свае самастойнасьці: з яго ня было вытручана яшчэ зусім сірочая яго індывідуалістычнасьць—і цяпер, ня гледзячы ні на што, ён мог плыць адзін, думаючы аб тым, што сам мінуў усё, што застаўляла яго варушыцца сярод „гаспадароў, і вось цяпер адплыў, далёка пакінуўшы іх за сабою. Гэтае пачуцьцё прымушала яго, між іншым, усё-ж блізка трымацца думкамі да Абрама Ватасона, які на іншай жыцьцёвай дарозе падзяляў яго лёс.

Каля вачэй у яго балела ад прыглушанай дрымоты.

Разьдзяючыся, ён яшчэ раз глянуў на фотографію, і дзіўнае жаданьне на хвіліну ахваціла яго: быць і гаварыць з няхітрым Радзівонам Цівунчыкам, які нагадваў яму ў гэты момант увасабленьне ўсякае прастаты. Клапатлівасьць Цівунчыкава прабудзіла ў ім і насьмешлівасьць і замілаваньне.

Цівунчык стаяў у ваччу некалькі хвілін; твар яго скланяўся ўсё бліжэй і цягнуў за сабою сьцены. Раптам сплыло некуды ўсё—моцны сон схаваў усе пачаткі і канцы.

XIV

— Цяжка,—сказала прыслужніца.

Яна падняла нявысока ад зямлі рог насілак і зноў паставіла на землю.

Казімер мыў рукі тут-жа ў корыдоры. Аўтомобіль хуткае дапамогі яшчэ стукаў на дварэ.

Санітары панясьлі хворага ў палату.

Цяпер гэта даўно стала абыкласьцю. І сам ён адчуваў сябе неадменнай прыналежнасьцю ўсяго гэтага ўстанаўленьня. Там, за гэтымі сьцянамі, недзе па той бок гэтае белае мураванае агароджы, нявымеранаю кіпучасьцю адбываўся процэс, што меў назву жыцьцё. Стук перамешваўся з гаворкамі і песьнямі. Зыкі губнога гармоніка глушыліся грукатам і звонам жалеза аб камень. Гоман пранізваў агульны шум, шырокі і моцны, поўны выяўленьня вялікіх утрапеньняў зямное кіпучасьці.

Сюды ўсё гэта даходзіла слабей, як толькі напамінаньне. Жыцьцё кідала сюды дробныя прыналежнасьці свае, спасаваныя бегам законаў і часу. Прыходзілі яны самі, занядужаныя людзі, іх і прывозілі, прыводзілі. Сягды-тагды зьяўляўся аўтомобіль хуткае дапамогі—халодная машына, прызначная быць немаю сьведкаю.

Прычыненая брама кожны дзень упускала сюды такіх людзей, кожны дзень і выпускала па некалькі чалавек. Гэтыя ішлі адноўленымі, і новыя моцныя прылівы адчуваньня жыцьця поўнілі іх.

Бальнічны двор быў шырокі і роўны, абгароджаны вакол белымі мурамі і прыбудоўкамі. Нізкая трупарня здавалася дачасу кіненаю тут малою прыладаю, аднак гэта была неабходная і вялікая прыналежнасьць тут.

На гэтым малым кавалку, што сабраў у сябе канцы і скрыжаваньні жыцьцёвых дарог, мацней ад усяго чулася як калоціцца і б'ецца сэрца зямлі.

З аднаго боку, найбольш вырастала індывідуальнасьць чалавека, вялікае змаганьне асобы не пакінуць існаваць сярод іншых асобаў. З другога боку і сьціралася яна, зьявіўшыся матар'ялам.

Казімер Ірмалевіч прыходзіў сюды пад поўдзень.

— От што,—сказаў хірург, прыпыняючыся каля яго ў корыдоры,— вы будзеце на трэцяй опэрацыі. Ложак нумар тры. У аптэчным пакоі ў сьпіску вызначаны час опэрацыі. Як трэба будзе, скажэце сястры, каб падрыхтавала хворага. Паглядзеце.

Ён пашоў, сказаўшы гэта.

— Зраблю,—сказаў яму ўздагон Ірмалевіч.

Ён думаў.

У аптэцы званілі шклом. Востры струмень паху нейкага ядавітага лякарства цягнуўся адтуль. Тупалі нагамі рухавыя сёстры і прыслужніцы. На дзьвёх лаўках каля сьцен сядзелі маўклівыя госьці, што прышлі даведацца сваіх хворых. Блізкі да канчатковае папраўы чалавек, з салдацкім выглядам твару, стаяў у зьмятым жоўтым халаце і босы, прыпёршыся да вушака адчыненых дзьвярэй у палату, і пробаваў сам для сябе сьпяваць нешта, што пачыналася нявінным і прыстасаваным да ўсяго—„ой ды-люлі“. Ён нічога не заўважаў, глядзеў сабе пад ногі і падсьпеўваў. Нейкаму не хацелася уміраць: чуваць было, як голос яго недзе ў палаце быў поўным роспачы:

— Не забудзь з сіняе браваркі некалі на зіму пашыць дзецям вопраткі.

— Добра, не клапаціся ні аб чым, усё будзе як мае быць. Папраўляйся.

— Я ведаю, што гавару... ўсе ўжо ведаю.

— А сёньня доктор мне зусім іншае гаварыў, як ты думаеш. Табе здаецца бог цябе ведае што.

Той голас раптам памацнеў:

— Праўда, гаварыў доктор?

— Гаварыў...

— Маўчалі. Пасьля той зноў сказаў:

— Увосень меншага аддавай у навуку... Няйначай... Глядзі ты іх...

На залітым сонцам дварэ, два вайскавыя весела чакалі трэцяга, які здаровы выходзіў да іх з бальніцы. Напалоханы нейкаю хваробаю чалавек раптам дазнаўся, што хвароба яго дробная і нязначная, і цяпер ішоў адсюль, ня могучы стрымаць жаданьня пагаварыць з кожным сустрэчным. Гэты, трохі згорблены стары, прыпыніўся каля вартаўнічага з дробнаю гаворкаю:

— Нічога яны самі ня ведаюць. Той кажа адно, а той другое. Адзін як нагаворыць мне, дык хоць кладзіся ды ўмірай, а другі паглядзеў ды толькі пасьмяяўся...

— Пасьмяяўся?..

Голас вартаўнічага скэптычна прагучаў скрозь ціхі вакольны шум.

— У вас, кажа, нічога няма і быць ня можа, пакуль у вас у сярэдзіне ўсё здаровае. А я ў сярэдзіне ніякае фальшы ня чую. Ат, і разьбяры ты тут.

— Добра... Яно само разьбярэцца, ты сабе, стары, ідзі.

Старому не хацеласяісьці, не пагаварыўшы больш. Ён азірнуўся вакол, шукаючы каго-небудзь. Каля трупарні плакала нейкая жанчына. Стары папрабаваў падыйсьці да яе, пасьля не пасьмеў трывожыць яе плач і з расчараваньнем падаўся сабе да брамы. З абыякавасьцю ў вачох на яго глядзеў з далёкага кутка порсткі і худы архіярэй, скончыўшы з нейкім хворым гаворку праз вакно. Хаўтурны марш пачуўся на хвіліну з нейкае далёкае вуліцы. І тут-жа заглушаны быў іншаю музыкаю, што непадалёку на вуліцы адбівала патрэбны нейкаму такт.

Ахвачаны наплывам вакольнага, стараўся Казімер назначыць думкамі плян дню таго.

„Я зьвяў ад стомленасьці,—думаў ён пра сябе:—я пачынаю падавацца ўсяму вакольнаму, што трэба адчуваць так, як бы ты над ім арудуеш“.

— Родненькі, дзякую, галубок...

Ён уздрыгануўся ад нечаканасьці. Перад ім стаяла жанчына. Твар яе ён раптам прыпомніў. Учора ён рабіў ёй апошнюю перавязку на хворай назе.

— Што?

— Дадому йду. Зусім выбралася. Палягчэла.

— Добра.

— Дзякую, родненькі, як рукою зьняло.

Яна паглядзела здалёк на яго і пашла з корыдора недзе на двор. Апіраючыся на палку, яна паволі спусьцілася з ганку.

Цьвёрда пайшоў ён у аптэчны пакой канчаць дзённую працу сваю. Ён узяў сьпісак назначаных у бліжэйшы час для апэрацыі. Трэцяя апэрацыя назначана была Алесю Макарчуку. Ён глянуў у графу, што азначала хваробу. „Язва жывата“—прачытаў ён.

Тут ён прыпомніў, як Абрам Ватасон заходзіў паведамляць яго аб хваробе гэтага чалавека. „Не для гэтага толькі ён заходзіў тады да мяне.— Думка гэта адразу вынікла ў галаве яго.—Не для гэтага. Жартачкі, палавіну гораду ісьці чуць сьвет, як-бы бліжэй дактароў... няма... Можа ён хацеў стаць да мяне бліжэй; аб нечым можа пагаварыць са мною... Нам трэба быць блізкімі ў імя нашага дзяцінства... (у імя запэцканага яблыка— узварухнулася тоненькая думка і вызвала лёгкую ўсьмешку на момант). Так... Абрам слаўны... Моцны чалавек... Ён ніколі ні на што ня скардзіўся, а рабіў моцна і ўпарта“.

Думка бачыцца з Ватасонам пачала фармавацца паволі і няпрыметна.

Прозьвішча назначанага да апэрацыі чалавека толькі і абудзіла ў ім гэта. Чалавек цяпер быў матар‘ялам, над якім належала рабіць некаторыя справы, вызначаныя навукаю.

Ён ужо вылічыў прыблізна час: заўтра а гадзіне першай дню.

Ён адзяваўся ісьці дадому.

Сонечны двор быў фонам, на якім дзейнічаў ён.

У глыбінях істоты стаяў вобраз Мані, сястры і жанчыны. Толькі стушаваным было пытаньне: „што думаць аб ёй і яе лістох“.

На вуліцы ахваціла яго клапатлівасьцю гарадзкога дню. Ён заглядзеўся на не абмытыя яшчэ ад леташняга пылу грузавікі, нагружаныя мяшкамі мукі. Стары чалавек, цягнучы дым з абкуранага папяросьніка, нешта загаварыў.

— Што?—запытаў Ірмалевіч.

— Нічога, танна моркву прадаю.

XV

— Пачакай жа ты, пачакай! Шпаркі ты які зрабіўся, ніяк дагнаць не магу.

Пачынаўся вечар. Казімер дома быў і зноў вышаў на вуліцу. Ён выбіраў, дзе лепш утаптанаю была зямля і ішоў па Марксаўскай вуліцы ў бок скверу. Абрам Ватасон дагнаў яго.

— Куды ты?

— У бальніцу хадзіў, брат.

— Чаго? Хворы там хто ёсьць, ці як?

— Сам хачу легчы.

— То чаму ты ня лёг.

— Без цябе ня ёмка было.

Жарты гэтыя разбурвалі астаткі сьцяны між імі.

— Не, хто там у цябе?

— Макарчук. Ты ўжо забыў.

— Ах так, проста ня ў галаве мне...

— Так, Макарчук. Даведацца яго хадзіў, да ня пусьцілі.

— Опэрацыя заўтра яму будзе.

— Заўтра будзе?

— Язва жывата...

— Зашкодзіла такі... Так ня прайшо...

— Што?

— На сухім хлебе два гады высядзеў.

— Калі?

— Ды от нядаўна... Вучыўся..

— Хадзем назад, зойдзем да яго... Заўтра раніцаю пачну рыхтаваць яго да опэрацыі.

— Што ты робішь цяцер?—Голас Абрама быў роўным і гульлівым.

— Многа работы маеш?..

— Ад Мані зноў ліст быў... Малы... зноў нічога ня піша...

— Чытаючы ліст, мяне ўспамінаў?

— Думаў аб табе, гледзячы на фотографію яе. Успамінаў, як прыходзіў быў раз ты да мяне на поле... Памятаеш?

— Я памятаю, але ня ўспамінаю мінулага. Нашто яго ўспамінаць.

— На фотографіі яна такая самая, як і некалі была... Чужая, здаецца, усяму ..

— Ня чужая, а толькі сама за сябе любіць дзейнічаць. Якая каму справа да каго, разумеючы гэта вузка... І яшчэ—яна любіць жыць... Любіць дзень, любіць ноч... Ты ведаеш, што значыць любіць дзень, ноч... Самы процэс, самае існаваньне: бачыць бег і зьмену, так, як яно ёсьць, і здагадвацца што за ім, глыбіцца далей?!

Цяпер Казімер маучаў.

— Я от іду пагаварыць з хворым суседам сваім... Такое ўстанаўленьне... Што чалавек павінен хварэць. Тут я йду варушыцца ў гэтым процэсе... Я не магу тут што зрабіць праціўнае гэтаму, а йду, удзельнічаючы ў процэсе.

— Ціхом падначальваешся, значыцца, сьляпой сіле?!

— Не, ня так... Не паміруся я ніколі з усякім падначальваньнем. Аднак я ўдзельнічаю ў процэсе. Дзейнічаю ўжо нават тым, што ня міруся... Разумееш? Дзейнасьць!..

— Як ты панавуковому гаварыць навучыўся...

— Не, ты пачакай, дай скончу табе... Люблю дзейнасьць, а дзейнічаю сярод усяго... І люблю ўсё... Люблю нават за тое, што ненавіжу яго, бо, ненавідзячы, адмаўляю, каб новае ўстанавіць ..

— Ты не разважай, а рабі, устанавляй.. Ідзі за мною...

Прыгнуўшыся пад нізенькаю бакавою брамкаю, яны пераступілі высокі парог і ўвайшлі на двор. Выказаўшы настроі свае, Абрам цяпер маўчаў.

— Ты шмат філёзофіяй займаешся.

— Не жартуй.

Аднак востры сьмяшок загуляў і ў голасе і ў вочах Абрама.

Над ціхім дваром ружавеў захад. Летняя шырыня адчувалася ў літым бляску акрываўленага неба. Моцна пахла вільгацьцю; і дымком цягнула з бальнічнае кухні. У сонных карыдорах між палаткамі таксама пуста было. У дальняй палаце нехта ціха енчыў. Яны пастаялі ў адчыненых дзьверах і не хацелі будзіць соннага Макарчука.

— Што ты будзеш рабіць цяцер?

— Нічога,—адказаў Ірмалевіч.—Я ўтаміўся за дзень.

— Сядзем на аўтобус і праедзем у мой бок.

Ірмалевіч падумаў і згадзіўся. Да аўтобусаісьці было надалёка...

За некалькі момантаў перад тым як вылазіць з аўтобуса, Ірмалевіч заўважыў скрозь каламутнае шкло, на асьвечанай лапіне бруку каля ўсходаў, што падніmaліся на мост, танклявую постаць. Гэтая танклявая постаць глядзела ўгору і трымала нешта пад пахаю. Каўнер бобрыкавага (так здалося Казімеру) пальта быў настаўлены і ўпіраўся ў аттапыраныя трохі вушы. З гары, з ліхтарнае лямпы над бокам вуліцы, падала сьвятло.

Постаць пайшла сьледам за аўтобусам.

Вылазячы з аўтобуса, Казімер прымеціў не непадлёку цырульнікавага ганку.

— Дзяржы,—сказала постаць, падаючы нейкі скрутак нейкаму ў адчыненае на вуліцу вакно.

— Гэта ўсяго?.. Мала... Каньяк ёсьць?..

— Не, от яшчэ; там наверсе на мосьце хлопцы стаяць... рана яшчэ падыдзем да іх... Ну... Зачыняй вакно.

Вакно зачынілася; постаць падалася ўбок.

— Плюгавы які,—падаў голас Казімер, бяз сьмеху і бяз дрэннага пачуцьця; так, абазначаючы факт.

— Ціха ты... Гэта сусед мой.

Ватасон на хаду азірнуўся, з адзнакамі гумару ў голасе.

— Хто?

—Вершы піша...

Прайшлі яшчэ некалькі крокаў да цырульнікавага двара,і тут постаць была забыта.

Пакуль Абрам адмыкаў свае дзьверы, ён некалькі разоў стукнуў ботам па нечым зьвінючым на ганку, тады раптоўна выскачыў Радзівон Цівунчык, гатовы заўсёды абараняць усё ад устаноўленых непарадкаў.

— Хто тут?

Пасьля разгледзіў двух чалавек і пазнаў.

— Вы?

Ён схаваўся назад недзе ў свае дзьверы, і толькі што запаліў сьвятло Абрам, толькі што разьдзеліся яны, як на вуліцы, чуваць стала, пад самым ганкам загаварылі.

— Можа-б яшчэ па Задумчкоўскага зьездзіць?

— На чорта ён табе.

— Чаму, дзівак ты, весялей...

— Як хочаш...

— Як ты...

— Пашоў ты...

Раптам людзі пашлі ў двор, затупалі недзе за цівунчыцкім ганкам. Стукнулі рамізьніцкія калёсы. І тады ўсё сьціхла. Апошнім, што чуваць было, гэта нечая гаворка аб нейкіх селядцох:

—... Дык, брат, пакуль яны там пададуць, дык я з буфэту чатыры селядцы згроб, ды на стол—закусваць, кажу, няма чым, а вы там кошкаецеся... Яй богу...

— Ну?!

І гэта было хутка забыта. Казымер мерыўся неўзабаве пусьціцца дадому адпачыць.

Да вокан ліпнуў густы вечар.

— Ты калі дэмобілізаваўся?

І Казімер нарыхтаваўся выслухаць Абрамаў расказ аб апошніх гадох.

— Ня вельмі даўно. Хочаш, каб я расказаў?

— Раскажы.

— Фактычна дэмобілізаваўся, захварэўшы. Пачынаўся працэс лёгкіх

— Ну...

— Пачакай, калі хочаш, буду расказваць.

Казімер выслухаў пачатак яго расказу. Жывы Боня, ранейшы, местачковы, паўстаў раптам перад ім. Такія былі яго словы Павярхоўны налёт яго гумару, што заўважаўся часта ў апошнія спатканьні, зьгінуў цяпер.

Напалову слухаючы, напалову адчуваючы сябе як-бы ўдзельнікам Абрамавых справаў, ён шмат што выпусьціў з-пад увагі свае.

— А доўга ты быў камісарам палка?

Але тут раптам адчыніліся дзьверы, і ўвайшоў чалавек.

XVI

А Ваця Браніславец другі ўжо дзень працаваў з новым чалавекам. Праца гэтая хоць і ўтамляла, але аднак займацца ёю зусім ня цяжка было. Ды й чалавек, удзельнік яе, быў работнікам вельмі важным.

Прычынаю іх спатканьня і знаёмства было: з боку Ваці—вечар нейкага юбілею ці нейкіх успамінаў, што быў наладжаны нейкаю ўстановаю, і куды нейкім чынам папаў Ваця Браніславец; з боку тага чалавека—разуменьне патрэбы свае гаворкі аб грамадзкай рабоце і замілаваньне да газэтнае хронікі.

Вечарам папярэдняга дню чалавек гэты пакінуў свае апартаманты, суседнія з апартамантамі Радзівона Цівунчыка і цырульняю Абрама Ватасона, і рушыў на юбілейны вечар чытаць свае вершы. Былі прачытаны два вершы. У самы разгар юбілейнага шуму і вясёласьці і пасьля гэтага прачытаньня Ваця Браніславец, зусім п'яны, падаў сваю нязьменна скэптычную заўвагу чытальніку:

— Лоўка чытаеш, толькі ня чмыхай так носам.

Трохі зьбянтэжаным чытальнік ужо хацеў калупнуць ноздру, прыдумліваючы, што яму тут адказаць, але Ваця сам пазбавіў яго ад гэтага прыдумліваньня. Ён раптоўна наліў чарку і маргнуў на яе леваю палавінаю твару:

— На табе за храбрасьць... П-пі.

— А ты?

— На табе й я!

І ён сабе наліў. Яны чокнуліся і выпілі. А выпіўшы раптам зрабіліся прыяцелямі.

Пасьля яшчэ нешта было выпіта, нечым яно закусвалася, але самае важнае было тое, што можна было ні слова не гаварыць адзін аднаму, але адзін аднаго разумець і заставацца прыяцелямі.

На сьвітаньні была ўтворана ўмова: у часе абеду спаткацца. Была ўспомнена пэўная кавярня і час. З гэтага і пачалося.

І было так: адзін аднаму зусім не падабаліся; нават больш: Ваця рад быў кожную хвіліну пазьдзекавацца над сваім выпадковым і часовым прыяцелем, а той Вацю панура ня любіў. Але частыя дабаўленьні ў галаву хмелю не дазвалялі ўразумець і абдумаць усе гэтыя падзеі. Пасьля кавярні і спацыру па некаторых вуліцах раптам нахапіўся вечар. Вацін прыяцель з шалёнаю хуткасьцю разьвіў у сабе думку зрабіць на сваёй кватэры які-небудзь вечар, ці так выпіўку, хоць і ня юбілейную.

От і бачыў Казімер Вацінага прыяцеля скрозь каламутнае шкло аўтобуснага вакна.

Слаба азначаныя межаваньні супярэчных думак поўнілі галаву Ваці Браніслаўца ва ўвесь гэты час.

Ішла вясна. Звоны зямлі нячутна гучэлі на сьвеце. Зямля звала ў прасторы свае. Ужо раней трохі імкненьне пакінуць горад пачынала варушыцца у ім.

Цяпер хутка трэба было ад‘яжджаць у лясы. І яго цягнула хутчэй выехаць. Нават абуджвалася часам жаданьне нідзе ня быць, апроч службы і кватэры, да самага ад‘езду Адчуваньні гэтае блізкае лясное цішыні радавалі і прыносілі думкі аб супакаеньні пасьля вострага ўтрапеньня пачуцьцяў у гэтыя дні.

Разам з тым вобраз Мані вырастаў у ўяўленьнях з кожным пражытым днём. Ён стараўся заглушыць гэта, аднак усё больш упэўніваўся, што нельга іначай назваць яго, як каханьне. І гэта мучыла. А жаданьне заглушыць яго нараджала часам моцныя наплывы злоснага скэптыцызму. Гэты скэптыцызм і зьвёў яго з паэтам, заставіўшы яго выказацца наконт яго чытаньня вершаў.

Чаканьне блізкага ад‘езду цяпер рабілі абыякавым, як пройдзе час: чым хутчэй, тым лепш. І ён другі дзень блытаўся па вуліцах і кавярнях з новым знаёмым. Хоць знаёмства гэтае было такім, што нават ня ведаў ён, як завуць гэтага чалавека. А той нават адзін раз пастараўся падумаць, што ён, будучы паэтам, вывучае ў асобе Ваці чалавечага тыпа, можа й патрэбнага для якога-небудзь твору, які калі-небудзь магчыма будзе напісаны. Нават ужо леташняй зімою і загалоўкаў некалькі было прыдумана і пазапісвана на першых лістках тоўстых сшыткаў добрай паперы (які загаловак лепш падыйдзе, у тым сшытку некалі і пачнецца пісацца гэты твор). Гэтую думку аб вывучэньні тыпа для твору ўгрунтоўвала яшчэ другая думка,—думка аб літаратурнай хроніцы, якая павінна была зьявіцца назаўтра ў газэце і паведаміць усіх чытачоў аб тым, як ён чытаў на юбілейным вечары вершы. (Гордая думка аб грамадзкай рабоце ўрэзвалася тут між дзьвюма ранейшымі думкамі). Аднак грунт гэты хутка разбурыў сам аб‘ект вывучэньня Ваця Браніславец.

— Ты на Каўказе быў?—запытаў вывучальнік, ня ведаючы, як іначай пачаць сваё вывучэньне.

— А ты быў?—адказаў Ваця.

— Я кожны год бываю.

— Чаго-ж ты?

— От, еджу.

— А на што ты меня пытаешь?

— Не, я ня то што пытаю. Я думаў, калі ты быў, дык якое на цябе ўражаньне робяць тамашнія жанчыны?

— А на цябе якое?

— На мяне?

— На цябе... Ня чмыхай так носам... Што ў цябе за прывычка гадкая...

Тут вывучальнік страціў грунт вывучэньня. Няўзабаве зусім забыўся на усё гэга. Яны сядзелі на Каломенскім скверы, улюбёным месцы Ваці Браніслаўца. Пасьля гэтага ўсяго і зьявілася ў вывучальніка, што страціў грунт, думка зрабіць у сябе на кватэры маленькі вечар. Ваця нічога ня меў проці гэтага і згадзіўся быць. Нават, жадаючы як-небудзь пасьмяяцца над сваім прыяцелем, сказаў, што можа ўзяць на сябе абавязкі падабраць патрэбны для гэтага гурт спрытных хлопцаў. І пачуўшы адказ, што ахвотнікі знойдуцца як бачыш і клапаціцца доўга ня прыдзецца, што будуць усё свае блізкія людзі, ён больш не напрошваўся. Той пашоў клапаціцца, а ён застаўся адзін, змагаючыся з бязвольным жаданьнем думак ставіць перад усім Маню і засланяць ёю ўсё.

Так скончыўся дзень. Вечарам ён на мосьце чакаў поэта.

Тут, вечарам шалёная па вастраце сваёй думка ахваціла яго. Ён здалёк акінуў вокам цёмную Ватасонаву цырульню і раптам дадумаўся: пазваць на выпіўку да поэта Абрама. Сярод людзей, узбуджаны гарэлкаю, стаць з ім твар да твару і востра выказаць яму, што ён быў неправы, калі некалі, ня пусьціўшы яго з часьці, стаў раптам замест аднасельца і амаль друга—ворагам. Нават і ня толькі гэта. Нейкая духовая прыгнечанасьць, узьведзеная на ступень буры, запатрабавала цяпер стаць перад іншаю процілеглаю сілаю—перад далёкім Абрамам Ватасонам, які моцна плыў і плыве па бурнай вадзе жыцьця. Сустрэцца з ім, моцна даццa аб яго, адчуць сілу чужое цьвёрдасьці і самому сабраць усю сваю цьвёрдасьць і абвастрыць яе назаўсёды, патаптаўшы пад ногі слабасьць сваю на зямлі.

Перамешваючы вельмі цьмяна акрэсьленае разуменьне гэтага з няўсьвядомленымі думкамі аб гэтым, на нейкі час апусьціўся ён у абсолютную маўклівасьць перад усім іншым. Нават у момант той не заўважыў ён нясупыннага руху каля сябе людзей і ўсякіх іх прыладаў.

З вагзалу чуўся стук і ўсякія іншыя зыкі.

Калі ён схамянуўся, зьнізу звалі яго. Той чакаў яго ўнізе пад усходамі. Белы твар яго глядзеў зьнізу угару, у лапіне сьвятла ад высокае ліхтарнае лямпы. Тонкі ён быў і нейкі дробны, востры. Як спускаўся па ўсходах Ваця Брацілавец, раптам здалося яму, што той зноў зачмыхаў носам. Тады ён уставіўся вачыма ў яго твар. Той павярнуў набок твар.

— Глядзі ня мяне,—моцна сказаў Ваця.

— Чаму?—адказаў той.

— Так, глядзі!

Той глянуў, кусаючы губы.

— Так, глядзі!

— Хадзем скарэй,—сказаў той, заварочваючыся і падаючыся наперад.—Там хлопцы зараз прыдуць.

— Ну, ну... Пачмыхай трохі,—сказаў Ваця, ідучы за ім сьледам.

Той маўчаў і ішоў. Яны выйшлі з лапіны сьвятла на зямлі.

Пярэдні пашоў хутка і няроўна, сьпяшаў чым найхутчэй перабегчы ўпоперак вуліцу.

Раптам вялікаю нянавісьцю да яго напоўніўся Ваця Браніславец.

XVII

Чалавак увайшоў цьвёрда і рашуча; ён ішоў ад дзьвярэй на сярэдзіну пакою і раптам на адзін момант падаўся назад.

— Ваця!—сказаў Казімер.

І Ватасон падняўся Тады і Ваця раптам стаў больш цьвёрдым пашоў ім усім і ўсяму насустрэч.

Тады, у тую хвіліну, як стаў быў ён кагадзе і падаўся назад, усё папярэдняе было ў ім рушылася. Нечаканасьць бачыць тут Казімера раптоўна аглушыла яго і ўсё ў ім хіснулася. У наступны момант стала так, як бы ня было куды ісьці назад. І тады несьвядомыя сілы загаварылі ў ім. Няведана для яго самога паўстала перад ім, у адчуваньнях яго, устанаўленьне: усё тое што робіцца цяпер і вакол, робіцца вечна; варушыцца; і ён ува ўсім гэтым і ўсё ў ім.

Пасьля, аглядаючыся на пройдзеныя буры, успамінаючы іх і напорнасьць і слабасьць, ён сьвядома лічыў момант гэты пачаткам вялікага аднаўленьня ў сабе.

Ватасон пайшоў яму насустрэч. Казімер стаў перад ім. Усе яны ўтрох адчулі нязвычайнасьць гэтага моманту, які паўтараецца часта і не заўсюды ўзьнімае ў сьвядомасьці сваю вастрату.

Гэтая раптоўнасьць зьяўленьня Ваці зьдзівіла тых абодвых. І цяпер вышла так, што Ваця быў цьвярдзейшым тут за іх.

Ен нават іранічна ўсьміхнуўся, бязвольны дагэтуль, Ваця Браніславец. Як падаваў ён ім абодвым руку, чулі яны яго рашучасьць.

— А я у лясы ад'яжджаю.

— Калі ты ад'яжджаеш?—адказаў яму Ватасон.

(Сказаўшы гэта, Ватасон зноў неяк адчуў сваю пастаянную перавагу над Вацем).

Цяпер яны востра глядзелі адзін на аднаго.

— Мы зараз пойдзем,—сказаў Ваця, гледзячы у твар Абрама.

— Куды?

— Да твайго суседа.

— Чаго?

Цяпер ужо ўкалоў словамі і вачмі Абрам Вацю.

— Куды-ж я пайду?

Мякка сказаў гэта Казімер. Ён раптам адчуў тую калючую і жорсткую цьвёрдасьць, якая ляжала між Вацем і Абрамам.

— Куды ты мяне павядзеш?—зноў сказаў ён.

— Недалёка... От тут за сьцяною, у Абрамавага суседа. Там аб чым хочаш, аб тым і пагаворым.

— А як ты мяне нашоў тут?

— Я цябе і ня шукаў.

Тады нейкая маўклівая згода ўстанавілася між імі. І Абрам, падначальваючыся ўзроку Ваці і Казімера, пашоў за імі.

Прышлі яны пасьля першага пачатку. Тут, у поэтычна-неахайным пакою Вацявага спадарожніка гэтых дзён, здавалася цесна і шумна. Нават крыклівымі здаваліся людзі. Пахла брудам і няпрытульнасьцю (як і ўсюды, дзе многа мужчын і ніводнай жанчыны).

Ваця, увёўшы іх, пацёр рукі, як бы уваходзячы зноў у тыя нетры, адкуль нядаўна вышаў. Тыя ўдвух, адчуўшы ўсю няглыбокую шырыню ўсяго гэтага, селі; і самі падзеі ўцягнулі іх неўзаметку ўва ўсё, што рабілася тут.

Вясёленькае сьвятло кругленькае лямпы глядзела на ўсіх з цёмнага шкла бутэлек; і такімі-ж нуднымі і вясёленькімі здаліся Казіміру гаворкі людзей.

Раптам ён прымеціў: Ваця арудаваў з суседзкім Абраму поэтам: той чмыхаў носам, а Ваця крычаў яму:

— Чаго ты чмыхаеш? Што ты хочаш напаказ сваю ідэолёгію вычмыхаць? Ня вычмыхвай, бо пасьля не пазьбіраеш!

Абодва яны, крыклівыя і ўзбуджаныя, хмялелі раптам. Узбуджанасьць поэта была слабейшаю і вялаю. Нешта хацеў сказаць ён, бо ўсхваціўся раптам і ўжо апошні раз чмыхнуў перад гаворкаю, разоў пяць прыжмурыўшы вочы, але заўважыў нечую недапітую чарку; і гэта зьбіла яго з нейкае думкі. Ён зьмяніў усё:

— Хто гэта не дапіў?

— А табе што!—падалі голас з другога канца стала.

— Ня можна так. Я-ж знаю!

— Хіба ты калі знаў што?

— А ты знаў?.. Больш я забыў, як ты знаеш!

— Табе лёгка й забываць.

— Чаму?

— Нічога ня ведаючы, забываць—плёвае дзела.

Той пачмыхаў і наліў чаркі. І яшчэ праз некалькі момантаў усё стала п'яным.

Ваця ўжо спрачаўся з нейкім. Нават ня спрачаўся, а крычаў яму аб нейкім адцятым ад усяго характве. Раптам гаворку яго заўважыў асалавелы спадарожнік гэтых дзён яго:

— За што ты ідэолёгію лічыш? Што такое, па твойму, ідэолёгія?!

— А за што ты?

—Я?!

І ён маўчаў стоячы.

— Сядзь!—крыкнуў яму Ваця.

Вялікаю нянавісьцю і насьмешнасьцю зноў раптам напоўніўся ён, гледзячы на гэтую постаць. Той сеў і больш не ўставаў.

Раптам Казімер, седзячы блізка каля Абрама і разам з ім вядучы нязначныя гаворкі з суседзьмі сваімі, заўважыў: кругленькі чалавечак, кучаравенькі і чырвоны, тручы кулакамі вочы, стараўся дробнай гаворкаю павярнуць у другі бок Ваціны думкі:

— Дык ты як, ня можаш знайсьці яе?.. Я ўсё ведаю...

Ваця маўчаў і прыжмурана глядзеў на яго.

Я ўсё ведаю... Я ўмею чытаць на тварах людзкіх. Я от гляджу табе ў вочы і бачу цябе навылет... Мы поэты заўсёды..

— Так-так, мы поэты, значыцца...

Гэты хацеў падняцца, а пакуль толькі чмыхаў носам той ранейшы.

— Маўчы, ты, шпэц!

Ваця хацеў потрычкаю пасадзіць яго назад, але ўбачыў і здагадаўся, што сядзячага чалавека няма куды саджаць. Ваця не заўважаў нікога.

— Задумчкоўскі, пі!—крычаў той, ранейшы спадарожнік яго.

— Усякая жанчына горш за самае слова жанчына,—крычаў нейкаму ў вуха, як бы ў адказ на гэта той, каго назвалі Задумчкоўскім.

— Добрыя думкі прыходзяць, значыцца, у галаву і дурням!—падаваў крыкліва адказ чырвоны і кучаравы.

— Так, ёмкія бываюць бабы на сьвеце,—абазваўся ў вясёленькім адказе ранейшы Ваці́н поэтычны спадарожнік голасам вялым, як тандэтная кілбаса.

Тады Ваця ўстаў, наліў нечага з бутэлькі ў шклянку і паставіў перад ім.

— Пі,—сказаў ён.—Выконвай сваё сапраўднае назначэньне на зямлі.

— Я п'ю,—ляпятаў той,—я п'ю. Але я, п'ючы, шліфую.

— Што ты шліфуеш?—абазваўся Задумчкоўскі.

— Радкі свае шліфую.. П'ю і шліфую... Кожны радок свайго вершу, кожны радок!..

— Кожны радок?

— Кожны радок п'ю...

Ён раптам схіліў галаву і задрамаў.

Ваця востра глянуў на ўсіх. І немае запытаньне, маўклівасьць і боль лінуліся з вачэй яго. Усё сьціснутае хмельлем узьняло яго. Нянавісьць выразна сьвяцілася на твары яго Твар гэты гарэў. І раптам ён ня вытрымаў: аздоблены ружовасьцю ўзбуджэньня, абвостранага наплывам думак, ён падайшоў да сагнутага востраносага чалавека, якога звалі кагадзе Задумчкоўскім.

— Ты гаварыў аб жанчынах, а ты думкамі ахваціў гаворку сваю?.. Ты ведаеш, што ёсьць нясупыннае імкненьне і хараство, жанчына, яна адна перад табою і перада мною...

Тады Абрам зразумеў. Ясным стала для яго вялікае хістаньне Ваці, увасобленае ў слабасьць на вялікім пераломе сьвету. З мінулых часоў паўстаў перад ім Ваця Браніславец,—чырвонаармеец, худы, абшарпаны студэнт, утрапёны чалавек—лясны таксатар... І адчуў ён, што абкружаны жалезнаю навалаю вякоў, чалавек гэты, аглянуўшыся на фальшывую дарогу сваю, не застыў на ёй у бяздумным спакоі, а ў вялікім бунце сваім кіпіць і гарыць. І тады захацелася раптам Абраму пайсьці адсюль разам з ім.

Вялікае пазнаньне неасьвядомленасьці чалавека ў глыбінях сваіх чуў ён: пачуцьці свае ператвары ў найвялікшую вастрату думак і праніжы імі ўсе пачаткі і канцы сьвету—ад няпрыметных туманнасьцяй да аформленай цьвердасьці гор, скрозь гарады і турмы. Шчасьце і пакуты.

— Дайце нам у рукі культуру,—аглушыў яго раптам голас чырвонага і кучаравага.

— Слухай, ты, дай яму культуру!—з жорсткаю насьмешнасьцю штурхануў Ваця соннага поэта.

— Кажаш культуру?—адказаў той, чмыхнуўшы са сну носам,—хіба ўжо папілі ўсё?

— Культуру, чуеш!?

— А культуру... Тады другая справа.

А што?

— Нічога... Хэ-хэ, каньячок..

Ён раптам даліў недапітую чарку, прыткнуў да носу хлеб, каб панюхаць яго, клюнуў носам у стол і так заснуў с хлебам пад носам.

XVIII.

І от на яго ўжо зусім забылі.

— Гаспадар, э-э!—штурхануў быў яго мала знаёмы тут усім чалавек Задумчкоўскі; нават кучаравы і чырвоны скэптычна прыжмурыў вока, на яго гледзячы. І ён сказаў:

— Гаспадар называецца...

А той спаў сабе з хлебам пад носам, палажыўшы вострыя локці на стол. Пасьля, неўзаметку, чырвоны і кучаравы абняў яго рукою за шыю, гаворачы скоранька нешта падобнае да думкі: „на сьвеце ёсьць культура, яй богу ёсьць“.

Ваця-ж Браніславец трымаў каля сабе тых абодвых—Абрама і Казімера. Калоцячыся ад дзікае радасьці, блізкае і надзвычайнае цьвёрдасьці Абрамавае, аб якую ён біўся душою і словам, ён стараўся выказаць:

— Няхай сабе ты тады лічыў мяне бязвольным, і цяпер непатрэбным няхай сабе і ты... (ён глянуў на Казімера) і ты ня ведаеш нічога ўва мне, бо нашто табе ведаць...

— ... Чалавек можа нічога ня ведаць, бо асоба ў гісторыі ролі ня грае, абсолютна ня грае! — падаў голас кучаравы і чырвоны, стараючыся ўмяшацца ў гаворку. І ад Вацінага раптоўнага пагляду моўчкі асеў і падаўся назад...

Цяпер Ваця ні на што не зьвяртаў увагі, гаворачы:

— ...А я сам сабою ёсьць. Ты тады ня мог пусьціць мяне застацца. бо, ўсё што было навокал, патрабавала гэтага. А я тады, ня любячы цябе, пашоў...

— Ты што, адзначаеш факт?..

— ...Ты ведаеш, што я насіў тады ў сабе... Хіба я быў вінаватым тады ў чым, калі нутро маё стала тады цяжэйшым за ўсё, што напаўняла ўсіх вакол. І цягнула мяне за сабою...

— Усіх не напаўняла, адна аднальковасьць, бо ўва ўсякага ёсьць сваё нутро, але агульнасьць застаўляе падначаліцца кожнае нутро.

— А калі я ня мог іначай... Хіба мог ты глянуць у маю душу?

— Цяпер душа адмяняецца,—сказаў кучаравы і чырвоны, тручы канцамі пальцаў куткі вачэй каля пераносься.

Ваця адчуў, што Абрам стаіць цьверда перад ім, упэўнены ў тым, што носіць у думках сваіх, і на яго глядзіць толькі можа любуючыся ім, не прыймаючы блізка да сэрца словаў яго. А ён, ня б'е словамі ў цьвердасьць яго, а толькі як бы апраўдваецца мякка і бязвольна. Тады пак нуў ён гаварыць і рашыў у адну хвіліну, цяпер-жа, скончыць сваё вып'адковае знаёмства з сонным гаспадаром гэтага поэтычнага гнязда. Толькі неабдымная думка аб Мані прымусіла яго хістнуцца жаданьнем аб нечым запытаць ці даведацца ад Казімера. Цяпер, як ніколі раней, Маня стаяла у ваччу яго. І усё-ж не удалося моцна разьбіцца аб цьвердасьць другога чалавека, ці разьбіць самому гэтую цьвёрдасьць. Пашкадаваў ён на момант, што няма ведама дзеля чаго прывёў сюды гэтых людзей. Яны цяпер не сядзелі нават, а стаялі поплеч—Ватасон і Ірмалевіч. І от ужо ніколі ня адчувау такое далёкасьці да іх раней, чым цяпер Ваця Браніславец. „Пайду і больш не пайду да гэтых людзей“—была яго наступная думка. А тым часам вакол усё кіпела. Таго пабудзілі, выцягнулі з-за стала і ён зноў стараўся камандаваць усім тым, што адбывалася тут. Нічога яму, аднак, не ўдавалася, і гэта сьмяшыла некаторых удзельнікаў усяе гэтае работы.

— Дык ты няйначай хочаш, каб я тут-жа табе ўсё зладжыў як мае быць, раптоуна каб верш табе склау ты хочаш?..—апраудваўся перад нейкім кучаравым і чырвоным.

А другі ня мог супыніць яго:

— Не зьвяртай увагі на усякага пустамалота.

— Пустамалота!—крычаў пакрыуджаны словам пустамалот.

Тады павольна расчыніліся дзьверы і Радзівон Цівунчык прыжмураным вокам аглядзеу усіх.

— Я вас прышоу папрасіць—сказау ён далікатна,—прышоу папрасіць вас, каб трохі цішэй было тут усё: вельмі далёка чуваць, дык, ліха яго ведае, нядобра.

Яго тут-жа прымусілі выпіць. Ён ахвотна выканау гэты прымус і нават забыўся, што ўстанаўленьне нейкае патрабуе, каб усё гэта цішэй было. Гэта спадабалася кучараваму і чырвонаму. І от ужо Радзівон Цівунчык сядзеў за сталом і яго раптоўным парадкам паілі. Неузабаве ён пачау адмаўляцца але настойнасьць гасьцінных людзей было цьвярдзейшаю за яго адмаўленьне і ён зараз-жа зрабіуся праз меру вясёлым. Ён стараўся ўжо дайсьці сэнсу ў спрэчцы двух чалавек каля яго над вухам.

— Ці гэта форма ці зьмест?—пытаў гаспадар гэтага зборышча у чырвонага і кучаравага, стукаючы пальцам па аблітай нечым сарвэце на стале.

— А ты мне давядзі адзнакі таго і другога.

— Гэта вядома!

— Пакажы гэтую вядомасьць!

— А ты ня сьпяшай. . А што такое каньяк, як рэальнасьць? Ну!

Той, гаспадар пакою, падхваціў вясёленька гэтую думку і у захапленьні сам ужо ўва ўсіх пытаў:

— Так-так. Што такое каньяк, як рэальнасьць!?

Ніхто яго цяпер ня слухаў, і ён зьвярнуўся да Цівунчыка—першага чалавека, які здарыўся ў яго пад рукой.

— Што такое каньяк, як рэальнасьць?

— Я ня зусім разумею вас. Як кажаце?

— Каньяк, гавару.

— Каньяк? Мусіць дарагі вельмі. Ці як, ці што?

— Нічога... Колькі вам год?

Радзівон Цівунчык нарыхтаваўся ужо сказаць, колькі яму год, і нават раскагаць мусіць што-небудзь з гісторыі свайго жыцьця, але ў тую хвіліну адбылося малое здарэньне: чырвоны і кучаравы стаяў перад гаспадаром пакою з запытаньнем:

— Ты мне адкажы на маё пытаньне аб рэальнасьці і каньяку. Што ты падхваціў гатовую думку, як бы ты сам думаць ня можаш! Што ты падхваціў! Ты мне адкажы!

Яны так стаялі адзін напроці аднаго. Тады Ваця цьвёрда падышоў да іх, востра ўсьміхнуўся, узяў іх абодвых за валасы і стукнуў ілбамі.

— Садзецеся абое!—загадаў ён ім.

— Ты што!—гукнуў пакрыўджаны гаспадар пакою. Аднак сеў і больш ня спрачаўся.

Тады Ваця рашуча падаў руку Казімеру і Абраму і пашоў з хаты. Сьледам за ім пашлі і яны ўдвух, пакінуўшы за сабою цяжкі рэзрух. Яны бачылі, як Ваця, трохі ківаючыся ў бакі, ішоў да мосту, узышоў па ўсходах на гару, і там постаць яго схавалася ў гушчыні веснавое ночы. Назаўсёды стрэсаючы з сябе няпрыемны засьціл, што ахутаў душу ў гэтым пакіненым гнязьдзе, Казімер пашоў ў ціхія вуліцы. Абрам доўга хадзіў па хаце сваёй, думаючы аб Вацю. Новая ацэнка гэтага чалавека не давала яму спакою. Вялікае кіпеньне чалавека гэтага страсянула яго. Тое нявыказанае Вацем і адчутае Абрамам адчыняла перад ім новыя глыбіні чалавека. І першы раз за апошнія гады вельмі разьмяк ён, напоўніўшыся кволасьцю. І нявыразна аформленая думка паведаміла яго самога аб чалавеку, што сёньня пазнаў ён: „Ніколі ты здаволеным ня будзеш і заўсёды будзеш дакопвацца да сытай абыякавасьці. Заўсёды будзе ў табе адмаўленьне застыласьці дасягнутага. Так будзеш гарэць ты ў вечнымператварэньні сьвету, каб самому ператвараць і тварыць. За гэтым я люблю цябе“.

Абрам пашоў на вуліцу. Цяпер яму хацелася дагнаць Вацю, проста для таго толькі, каб дагнаць яго. Нікога нідзе ня было. Пусты пляц перад вагзалам скупа сьвяціўся жоўтым водблескам вагзальных агнёў. Ён стаяў перад імі і быў напоўнены бурнымі думкамі... Вуліцаю ішоў Радзівон Цівунчык да дому, гаварыў сам з сабою і стукаў ботамі па нечым. Здалёк чуваць было. Гэта зьвярнула Абрама назад. Ужо ўваходзячы на ганак свой, чуў ён слабую гаворку Цівунчыка:

— ...яно пэўна. Усё пэўна. Я-ж кажу. А што я кажу, то раз назаўседы сказана. Як нажом адрэзана, і дзелу канец. Ёмкія хлопцы і больш

нічога, а людзі бываюць усякія. Яны бываюць усякія: той таго ўкусіць, а гэты яго ўколе, а трэці і таго і другога да меры давядзе. О! Так яно ўсё і варушыцца, а запытай ты ў іх, хто з іх ў чым вінават?—думаеш, ён скажа, чорта ён скажа! Ніхто нічога ня скажа. Можа ён і сказаў бы, каб ён мог ведаць ўсё. О!..

Абрам пастаяў, пакуль Цівунчык ня войдзе ў сенцы, каб ня разьвёў ён доўгую гаворку. І як. увваходзіў у дом свой, выбух уражаньня, што кагадзе гарэла ў ім, пачаў слабець. І неўзабаве ён зноў застаўся адзін, упэўнены ў сабе і вытрыманы думкамі сваімі.

Так прайшла палавіна гэтае ночы.

XIX

Ваця Браніславец патроху атрэсаў з сябе сваю жыцьцёвую блытанасьць. Вялікімі пакутамі духу здабываў ён сам праз сябе сыстэму сваіх духовых паводзін на сьвеце... Перш за ўсё (як некаторая прыналежнасьць гэтага) замілаваньне да старога бацькі, што было прыглушана апошнімі часамі духовага рэзруху, зноў пачало ачышчацца і выплываць наверх. Цяпер, радасна рыхтуючыся выехаць у лясы на доўгі тэрмін, ён перад'адчуваў, што спасьцігне яго бурнае хістаньне ў адзіноце, сярод немае прыроды. Яно будзе выходзіць ад загубленасьці яго—аднаго чалавека, недзе сярод людзей няпрыметнага. Але цьвёрдая рашучасьць (і большае яшчэ жаданьне) пераламаць сваю мяккасьць, некалькі дзён не пакідала яго. За гэтыя дні ён стараўся падагнаць сваю чарговую работу ў лясным кіраўніцтве. Мала бачыўся з ранейшымі прыяцелямі і паддаваўся бурнаму ламаньню думак. Раней, за ўвесь гэты апошні час, усё на сьвеце цякло паабапал, зьяўляючыся часамі цяжкім для разуменьня. І яно даводзіла яго (бывалі часы) да абыякавасьці перад усім. Цяпер-жа нават мясцкомскі член ці сэкратар (Ваця блытаў годнасьці гэтага чалавека) здаваўся яму абсолютна правым, калі за яго словамі—„Табе дарэмна далі асьвету", гучэла іншая думка: „Ты вораг рэволюцыі". Цьмяна адчуваючы нейкае каліва праўды ў гэтых крыудных словах, ён зьнялюбіў гэтага члена ці сэкратара. У гэтыя дні толькі адна думка поўніла яго: „у пустэчы лясоў усё нанава перадумаецца і ацэніцца, а цяпер я стаю перад гэтым новым увваходам у жыцьцё". Думка гэтая ня была цьвёрда акрэсьлена і пачаткамі сваімі ляжала ў адчуваньнях. Вось загэтым і быў ён ачышчаным цяпер ад ранейшае навалы духовых хмар сваіх. Выпіўка у той вечар як бы адрэзала яго ад нечага, што мучыла яго раней. Седзячы раз вечарам у канцэлярыі сваей, наход новае думкі, нават патрэбнасьці, адчуў ён: зараз-жа паехаць у N. пабачыцца з Маняю. Можа нічога і не гаварыць з ёю, ці шмат сказаць ёй. Можа толькі пабачыць і больш нічога. І от ужо гэта неабходнасьцю стала... Цяпер толькі аб адрасе яе даведацца трэба было ў Ватасона.

А тымчасам падобныя да гэтае думкі некалькі разоў ў наступны пасьля выпіўкі дзень зьяўляліся у Казімера. Яны былі яшчэ няпэўнымі, але блізкае выкананьне іх ён ужо прадбачыў.

На заўтрашні дзень пасьля таго вечару, які адбыўся ў кватэры выпадковага і ненавіднага сябра свайго, ён зноў стаяў на мосьце адзін—Ваця Браніславец. Нудную постаць заўважыў ён непадалёку ад Ватасонавае цырульні. Найнуднейшым выглядам сваім яна нагадала яму той вечар, які такім ненавідным здаваўся яму цяпер. Постаць гаксама заўважыла яго. Яна падняла твар, як бы маргнула весела і пашла да Ваці Браніслаўца. Ужо ад аднаго таго, што пазнаў Ваця гэтага чалавека, захацелася яму зараз-жа пайсьці адсюль, каб не спаткацца з ім. А той бег ужо, каб захапіць яго тут.

— Я табе маю нешта сказаць,—так зьвярнуўся ён да Ваці, вяла патрэсаючы руку яму.

— Гавары. Хутчэй толькі, я тут ня хачу доўга стаяць.

— Ты больш ня зойдзеш да мяне?.. Калі сабе хочаш!

— А калі табе трэба?

— Калі хочаш, тады і зайдзі; я пасьля абеду часта дома бываю.

— А на што я табе?

— Я, бачыш, адну рэч пішу, дык мне патрэбна...

— Табе патрэбна?

— Патрэбна.

— Дык падайдзі сюда бліжэй, да гэтых балясаў.

— Той подышоў, аглядаючыся і гледзячы Вацю ў твар і пытаючы:

— На што мне падыходзіць?

— Прыгні трохі карк! Ня бойся, нічога вельмі страшнага я не зраблю табе, толькі вазьму за каўнер, ды скіну ўніз.

— Жартуеш,—вышчарыў той зубы, аднак падаўся назад крокаў на тры.

Ваця сказаў яму:

— Што ты ўсё носам чмыхаеш! Што ты напіўся, ці якое табе ліха!

— Не.

— Саўсім не?

— А чаго ты дапытваеш?

— Я таксама нешта пісаць зьбіраюся.

— Ты партыйны?

— Не.

— А які-ж ты?

— Я партыйны.

— Праўда?!

Ваця адвярнуўся і дастаў папяросу. Чалавечак пастаяў трохі перад ім, пачмыхаў трохі носам і, нічога не сказаўшы, пачаў спускацца ўніз па ўсходах, на хаду ці сабе ці нейкаму іншаму (можа нават і Вацю) дробна заўважыўшы:

— Пайду пасплю трохі.

І твар яго стаў раптам зусім вясёлым, як бы ад здаваленьня, што хутка на нейкі час ня трэба будзе чмыхаць.

Ваця пачакаў, пакуль ён адышоўся, і, спяшаючыся, пашоў ў цырульню. Абрама застаў ён за работаю: той скроб нечую вялікую галаву. Ваця тут доўга ня быў. Далікацтва патрабавала нечым яшчэ і іншым заняцца тут, і вось яны з Абрамам выканалі малую справу: закурылі і падалі адзін аднаму рукі. Абрам сказаў адрас Мані адразу, ня пытаючыся на што ён, і ня дзівячыся нічому. Надзвычайная цікавасьць да Ваці цяпер панавала над ім, зьмяніўшы ранейшую (учарашнюю) малую любасьць да яго. Праз хвілін дзесяць, ідучы адсюль, Ваця адчуваў вялікую лёгкасьць і нёс у сабе нешта падобнае да ўпэўненасьці: мусіць нічога мяне не завядзе больш у апартаманты гэтага чалавека.

Ні з кім цяпер не хацелася і ня трэба было бачыцца Вацю Браніслаўцу. Раптам разарваліся ўсе зьвязкі, што змацоўвалі яго з усім вакольным. Вакольнае мяняла свае глыбіні для чалавека, рабілася іншым. І хоць доўга яно і цяжка для чалавека зьменьвацца будзе, але лёгкім было паўзбаўленьне ад гэтай змацаванасьці з усім, такой няпэўнай і дагэтуль нават незразумелай.

Ваця ішоў без ніякае мэты ў бок гораду.

Сьветлым быў дзень і шырокім. Сонца, зганьбіўшы рэжым эканоміі, пачынала весела смаліць зямлю. Неба рабілася высокім і чыстым: мусіць

надоўга ўстанаўляўся веснавы размах. Сохла зямля, і наградалася каменьне... (Пасьля паўдня памаладзелы дзень усьміхнуўся веснавым тварам сваім).

Ваця йшоў і раптам наткнуўся на нечаканасьць: шырока растапырыўшы рукі, каб папрыяцельску затрымаць яго, стаяў перад ім той чырвоны і рыжы. (Ваця зусім ня ведаў, як зваць яго, і нават, што за чалавек ён). Ён раптоўна выскачыў з завулку, увесь спацелы і клапатлівы нейкі. Рукамі ён затрымаў Вацю, які хацеў падацца ўбок з тратуару, здагадаўшыся, што калі чалавек па важнай справе бяжыць, патрэбна даць яму скарэй-жа дарогу. Пырскаючы сьлінаю, той крыкнуў Вацю:

— Ты куды?

— Іду.

— Я з табою прайду трохі... Бязумоўна..

— Прайдзі.

— Дык ты што, не спазнаеш мяне, ці што?!

— Пазнаю.

— Ну як у цябе пасьля ўчарашняга. Галава не баліць?.. Чым ты займаешся, дзе ты працуеш!? . А ў мяне галава ня вельмі баліць, а вельмі ў вачох рэжа... (Пацьвярджаючы гэтыя словы свае, чалавек некалькі разоў заплюшчыў вочы, моцна сьціснуўшы вейкі). А мы ўчора яшчэ засталіся... Чаго вас ліха выгнала, не дачакаўшыся канца, учора?.. (Цяпер ён ужо, забыўшыся на сваю клапатлівасьць, вельмі павольна ішоў зусім у іншы бок, поплеч з Вацем). А Задумчкоўскі ўчора, брат, зусім аслабеў—сядзіць ды толькі вокам лыпае. Бачыў калі, як чалавек адным вокам лыпае?.. Задумчкоўскага ведаеш?

— Ня ведаю.

— Ня ведаеш? Эх, ты... Заўсёды, як нап'ецца, дык адным вокам лыпае. Раз нап'ецца—канцы ўсяму: лып, лып! А так ня кепскі чалавек. Нават найлепшы чалавек. Лірыч-чны чалавек! Глыбокая душа і розум востры. Ты не глядзі, што ён павольны такі на выгляд. Ты не глядзі..

— Я не гляджу.

— Не глядзі, братка... Ён павольна думае, але ў думках сваіх не саматужнік... Чаго ты ўсьміхаешся?

— Я так, нічога.

— Ён, брат, не саматужнік. Раз забыў дзе і якую, але факт той, што рабілі мы адну... ну як табе сказаць... работу... не, не работу... ну, адным словам, гнулі адну палітыку ў некай справе. У якой--табе ўсё роўна. З шкуры лужамся, а нічога ня выходзіць. І нічога ня вышла-б, бязумоўна! Мы хочам так, а тыя хоць страляй. Дык Задумчкоўскі, брат,—я, кажа, усё зраблю. І зрабіў. Узяў ды пасварыў у іх там аднаго з другім, тады справа, як бачыш, лепш пашла. Бязумоўна!..

— А чаму чалавек часам адным вокам лыпае?

— Гэта залежыць, бязумоўна, ад чалавека. От у цябе ў вачох ня рэжа пасьля ўчарашняга, а ў мяне рэжа. Братка, як-жа ў мяне ў вачох рэжа!.. Слухай, куды ты йдзеш?.. А ведаеш што?!.

Цяпер яны стаялі ўжо твар да твару. Добра што вуліца была пустою, і нікому не даводзілася абмінаць іх. Ваця нехаця глядзеў на змучаны твар свайго выпадковага спадарожніка. Прыпыніліся яны неўзаметку. А той у нечым стараўся ўсё пераканаць Вацю:

— ...ведаеш, прыходжу я раз да яго на кватэру, а ён ляжыць з ботамі на ложку і стараецца як-небудзь глянуць на кончык свайго носу. Нават не заўважыў, як я ўвайшоў. Ну што гэта, ня пільнасьць думкі?!

— Хто гэта?

— Задумчкоўскі.. Ты й жонкі яго не ведаў? А як-жа... жывуць дрэнна, сварацца. Яна хоча, каб дзіце радзілася, а ён хоча пашыць сабе гарнітур з сіняга бастону і футра. Так ні таго ні другога й няма На ўсё зараз грошай ня хопіць, а падначаліцца адно аднаму ня хочуць. Лёгіка? Бязумоўна!... Дзе ты прападаў да дня? Спаць заваліўся? А я, брат, настрой пад самы дзень пераджыў быў. Эх! На выходзе адтуль напісаў эскіз вершу. Бязумоўна перарабляць буду! Пачытаць?

Раптам расшпіліў ён зьмяты вельмі гумавы плашч, дастаючы з нетраў свайго абы як узьдзетага гарнітуру скрутак вузенькіх лістоў паперы. Аловакываліўся на зямлю. І тут толькі Ваця заўважыў, што хворая чырваната ляжала на гэтым змучаным бессоньнем і выпіўкамі твары. З кучаравых валасоў дробная нечыстата сыпалася яму на каўнер, і вочы роспачна прасілі сну. П'яная ўзбуджанасьць, відаць, яго і самога мучыла. Перад тым, як чытаць верш, ён запытаў у Ваці:

— Як зваць цябе?

І зараз, сам сябе перабіваючы, заўважыў:

— Заўтра зранку ў рэдакцыю зайсьці авансу узяць пад верш.

Тады пачаў скоранька гортацца ў лістках. Ваця выцягнуў з рук яго лісткі і сунуў яму ў кішэню, дакрануўшыся да казырка і тут-жа пашоўшы далей, куды йшоў. На хаду пачуў ён голас таго, каго пакінуў:

— Можа ў сталоўку куды зойдзем?

— Другім разам калі.

Чалавек глянуў у зямлю, панура і задуменна. Пасьля, адарваўшыся ад месца, на якім стаяў, надзвычайна хутка рушыў у сваю дарогу.

Так і скончыцца магла гэтая гаворка, але той раптоўна павярнуў ход свой назад, дагнаў Вацю і ўзяў яго пад руку. І ўжо йшоў побач, стараючыся пападаць у ногу.

— Ты пакою ня ведаеш дзе?—запытаў ен.—Мне кватэра патрэбна.

— Ты-ж сьпяшаўся некуды!

— Я раздумаўся... Пакой мне патрэбен сьвятлейшы, а то пісаць няма як. Няпрытульна вельмі-ж выглядае ўсё... Хадзем зойдзем куды.

Вацю цяжка было слухаць яго. Блытачасьць думак гэтага чалавека парушала парадак у ім, што устанаўляцца пачаў у гэтыя дні Трэба былоісьці хутчэй яму ад яго. Раптам сьлёзы заўважыў ён на вочах гэтага выпадковага спадарожніка свайго. Ен моцна сьціскаў вейкамі, і выціснутыя сьлёзы сядзелі ў яго каля носу. Твар больш яшчэ пачырванеў, і ў плячох сваіх прыгнуўся ён трохі.

— Чаго ты?

— Ты ведаеш, што?! Ведаеш, як завецца ён, той, што учора вечарам мы былі ў яго? Ведаеш ты, ён-жа правакатар...

— Ты-ж, здаецца, вельмі дружыш з ім.

— Нічога, што дружу. Ня ў гэтым ўся справа.

Ваця глянуў ў вочы яму. Той пільна сачыў вачмі за Вацем:

— Правакатар ён. Ён раз на мяне нагаворваў...

Убачыўшы, што Ваця сьпешна закурыў і паспробаваў чуць пакланіцца яму і ісьці, ён пастараўся затрымаць яго:

— Ты ня верыш? Пачакай, я раскажу табе.

Кончыкамі пальцаў прыціснуў ён вочы, выціраючы іх, а тым часам Ваця пашоў.

Ты, што, пакрыўдзіўся за яго, а што ты сам за чалавек!.. Пачакай, я дазнаюся, дзе працуеш!

Ваця ішоў, думаючы аб факце, што не падышоў ен да гэтага чалавека так, як падышоў да таго другога ў гэтыя дні, і які вынік з гэтага ўсяго стаўся. Усе падрабязнасьці сустрэчы з ім раптам згладжвацца

пачалі. Толькі стаяў ён, гэты чалавек, у ваччу. Ён кідаўся, гэты чалавек, і уяўленьне аб ім новым наплывам думак пранізала Вацю, бо здаўся раптам ён сам сабе падобным да гэтага чалавека. І цёмным засьцілам укрыла гэта ўсю істоту яго. Ён ішоў і цісьнуў у руках невялікі кавалак грубое паперы з адрасам Мані.

Сонца абнімала яго белаватым сьвятлом сваім, і далёка хацелася ісьці яму, праз увесь горад і далей. Нейкая як бы трывога дрыжала ў ім. Постаць яго здалася самому яму малою вельмі Толькі слабы рух на вуліцы гэтай трохі заспакоіў яго. І ў той момант, як ужо хацеў ён выбраць бліжэйшую дарогу куды-небудзь за горад, вялікі прыліў смутку стаў панаваць над ім Гэта зрабілася зусім неспадзявана для гэтых дзён першага пачатку аднаўленьня яго—вобраз Мані стаяў у ваччу яго. Адчуў ён, як цяжкасьць лягла на душу яго. Яна была вялікаю і пакутнаю.

XX.

Засьціл цяжкасьці гэтае моцна лёг на кволасьці маладога фармаваньня новых Ваціных думак і настрояў. Ён парушыў той слабы ход духовых падзеяў, што за апошні кароткі час пачыналі аднаўляць чалавека. Зноў зблытаўся клубок дарог, што трымалі на сабе бязьлітасны рух сьвету. І цяжка было стаяць чалавеку ізноў пад моцнымі ўдарамі нябачных сіл. Трымаючыся за канцы ніцяй, якім суджана было наладзіць сыстэму сьвету, Ваця ізноў даходзіў да найвялікшае напружанасьці ўсіх сіл сваіх. Цяпер цьвёрдае перакананьне трымала яго пад уладаю сваёю: гэтымі днямі ехаць у N. Яна стаяла перад ім недасягаемая і вялікая сумам і рацасьцю.

І от ізноў абед быў у кавярні. І ізноў член той ці сэкратар мясцкому разводзіў шалёную сваю і крыўдную накіраваньнем сваім філёзофію:

— ... чалавечае сэрца створана не для падскудзтва; адно ясна: гэта павінна рэгуляваць ходам чалавечым...

— Ну-ну!..—падганяў яго Ваця.

— ... У наш век цяжка знаходзіць у чалавеку канцы і пачаткі.

— Растлумачвай!

— ... мы ўсе некаторай часткаю сваёю трымаемся на той эпосе, карэньні якой яшчэ ня выгнілі...

— Можа, ты і трымаешся; хто табе даў права, гледзячы на сябе, гаварыць аб усіх?!

— А ты давядзі адваротнае

— Не, ты давядзі!

Ваця слухаў вечную гэтую спрэчку. І от ужо і спрэчка гэтая і стваральнікі яе адыходзілі далёка і ператвараліся ў нейкае адзінства. Яны жылі і варушыліся на сьвеце, стараючыся растлумачыць усё. І растлумачваючы і перарабляючы, гінулі і нараджаліся. А сьвет рабіўся і фармаваў іх, а яны ў сьвеце стварылі ці знайшлі мясьціну, аздобілі яе дасягненьнямі свайго кароткага веку і растлумачваюць і аздабляюць сябе сваёю творчасьцю, ходам і ператварэньнем.

„Мы ўсе некаторымі глыбінямі сваімі трымаемся на нязгнілых яшчэ карэньнях таго, што ахвяравана на згніцьцё“?!

Сьвет уздымаў буры і грымеў імі! Устанаўленьні яго імчаліся з недасяжнаю сілай. І хто лічыў, што трымаецца за ніці законаў яго, каб імчацца разам з ім, той тварыў і растлумачваў...

— Аб чым думаеш, Ваця?

Ваця сядзеў разам з усімі, унурыўшыся. Вочы яго глядзелі паверх людзей і сталоў.

— Да чаго дадумацца хочаш, Ваця?

— Давай вып'ем, Ваця! Ты-ж у лясы едзеш на паўгода, дарогу тваю трэба замачыць, каб ня пыліла з-пад калёс.

Спусьціўшы вочы трохі ніжэй, Ваця ўставіўся імі на белы шум на піве у шклянцы. Пальцам паказаў ён на гэты шум:

— Растае,—сказаў ён.

— Табе не падабаецца?

— Падабаецца... От растане і ачысьціцца піва. Пасьля й піва згіне. Так усё шуміць і растае, як вашы гаворкі. Больш вы гаворыце, чым робіце тое, аб чым гаворыце. Чулі?!

— А ты аб гэтым загаварыў? А ты дык і ня робіш і не гаворыш..

— Ты што гэта раптам такім зрабіўся?

Член ці сэкратар успомніў мінулае:

— А памятаеш ты, як той раз мы тут абедалі, і як табе праўда ў вочы кальнула. І як ты джгануў адсюль, абы ня быць з людзьмі. А цяпер ты настаўнікам жыцьця хочаш быць?! Так ці не?.. Ты пачаў думаць, і я рад гэтаму, гледзячы на цябе. Маладзец, Ваця...

— Мне ня трэба твая радасьць аба мне

Член ці сэкратар раззлаваўся раптам:

— Займіся лепш самаадукацыяй. „Капітал“ пачытай!..

— Пачытаю, але не з тваё рады.

— Пачытай, пачытай!

Ваця і гэты раз зрабіў так, як тады: устаў і пайшоў. Толькі цяпер застаўся сядзець на Каломенскім сквэры. Ціха і спакойна было тут. Ня шмат людзей хадзіла скверам. І на лаўках толькі некалькі чалавек сядзелі сям-там. Востры струмень легкага ветру абвеяў твар яго. Ён расшпіліў каўняры ўсіх вопратак сваіх. „Выяжджаць хутчэй, выяжджаць“! гаварылі ў ім усе адчуваньні яго. Моцна яны звалі яго.

— ... яно як сказаць,—гаварылі двое, непадалёку, на процілеглай лаўцы, ты можаш заставацца тут адзін, калі табе трэба, а я пайду начорта ты мяне трымаеш...

— А ты, значыцца, са мною кампанаваць ня хочаш?

— Ня ў гэтым справа, што хачу ці не хачу.

— А ў чым?

— А ў тым, што мне йсьці трэба.

— Куды табе трэба?

— Мусіць-жа трэба, калі кажу.

— Скажы куды?

— Нашто табе?

— А натое, што ты проста ня хочаш са мною кампанаваць.

— А што табе прыбудзе, калі я з табою пасяджу.

— Ідзі ты к чорту, от што... Які ты пасьля гэтага таварыш!

— Братка, ня злуй!

— Ідзі вон, раз ты фанабэрышся.

— Я не фанабэруся, а мне трэба йсьці..

— А я ведаю, што табе ня трэба нікуды йсьці...

Засьмяяўшыся над людзкою дурнотай і некаторымі трагізмамі зямлі, Ваця перасеў на іншую лаўку. Гэта раздражняла і злавала.

Па Савецкай-жа вуліцы ішла працэсія: пара добрых коняй везьлі белую труну. Усю вуліцу ўпапярок і на доўгі прасьцяг удоўж поўнілі людзі і для сябе ігралі, каб гэтым пацешыцца, паплакаць або ажывіць царамонію. Белыя і жоўтыя музычныя прылады адбівалі ў сабе шматлікі

твар перадвячэрняга сонца. Старая жанчына ішла каля труны і, плачучы, рвала на сабе валасы. Іншыя так ішлі, гледзячы сабе пад ногі, на неба, адзін на аднаго, а то й зусім ні нашто ня гледзячы. Фурман, паперадзе ўсіх седзячы высока над коньмі і труною, патузваў лейцы. І гэтае патузваньне ўявілася Вацю як зьнявага пакутам чалавека, якія перажыў ён, пакуль папаў у гэтую белую скрынку, як урачыстасьць над ім недарэчнага закону сьвету. Ваця пашоў паволі ў бок Віленскага вагзалу. Пара маладых людзей, прыціснуўшыся адно да аднаго, ішлі перад ім. Забыцьцё на ўсё перад шчасьцем і радасьцю маладога жыцьця заўважалася ў постацях іх Яны нешта зрэдка гаварылі адно аднаму, весела і ціха. Яна заглядала яму у твар, і здавацца магло, што ня будзе ніколі канца гэтаму маладому расьцьвету.

Ваця, акінуўшы вострым узрокам дрэвы, прыпыніўся на новым скверы. Як-бы ўсё рвалася ў ім на часткі. „Хутчэй ехаць у лясы, хутчэй“—звалі ўсе яго ўдчуваньні, вабячы найвялікшаю створанасьцю адноўленых для чалавека дарог. „Заўтр-ж ці пасьлязаўтра ехаць у N, хоць на дзень, хоць на два!“

Усё было вырашана.

Думка аб Казімеру праплыла ў галаве яго: „А можа, з Казімерам перад выездам пабачыцца, можа стаць да яго бліжэй“.

І зусім не магло быць думкі, што Казімер ў гэты самы час, сьпяшаючыся дадому з бальніцы, назначаў сам сабе дзень, у які-б лепш выехаць у N.

Назначаючы сабе гэты дзень, Казімер грэў у сабе радасныя думкі аб блізкім спатканьні з ею. Кожны новы дзень прыносіў новае паглыбленьне жаданьня блізасьці да яе.

Паволі ідучы ў бок вагзалу, Ваця думаў, калі лепш і як убачыць Казімера.

Ногі яго ступалі лёгка. З асалодаю мераў ён крокамі даўжыню звонкага пад нагамі тратуару.. Перадвячэрняе неба згушчала сінь сваю, ачышчалася ад высокіх і малых воблакаў. Лёгкі вецер пачынаў узьнімацца больш.

Па блытаных завулках Ваця неўзаметку выйшаў на Савецкую насупроць новага касьцёлу.

„Цяпер сесьці на аўтобус і ехаць да дому“—падумаў ён.

Ён глянуў у далячыню вуліцы, чакаючы аўтабусу, і раптам, сабраўшы на ілбе густату маршчын, стаў як укопаны ў зямлю; у галаве яго застукала кроў.

На процілеглым баку вуліцы, каля унівэрсытэцкага дому, заўважыў ён жанчыну. Постаць дзяўчыны гэтай ад усіх іншых кінулася ў вочы яму.

Моцна сьціснуўшы пальцы ў кішэнях пальта, Ваця на некалькі хвілін застаўся стаяць на адным месцы.

Маня паволі ішла ў бок цэнтральных частак гораду.

Быў пяты дзень з таго часу, калі Казімер атрымаў першы ліст ад яе.

Канец першае часткі.

Пятро Глебка

Краса маладосьці

(Нізка вершаў)

* * *

Сьцелецца лісьце,
сьцелецца долу,
шастае сумна
      на пяску.

Я выходжу ў поле,
клічу сваю долю,
словы прападаюць
      на пяску.

Хіляцца гольлем,
хіляцца клёны:
— будзем, ня будзем
      красаваць...

Шлюць яны праклёны,
б'юць зямлі паклоны,
каб вясною зноўку
      красаваць.

. . . .

Гэткае шчасьце,
гэткая доля:
склалі галовы
      за красу.

Я выходжу ў поле
гойкнуць на прывольлі:
— Маладосьць у крозах,
      закрасуй!

* * *

Сам ня знаю, чаму гэтак сумна
і такая гаркота ў душы?!
Узьвіваюцца, падаюць думы:
— Згінуць?... Жыць?..

Ці жыцьцю пакланіцца у ногі,
ці павесьці ўцалік яго ўсьлед?!
Скрыжаваліся, мусіць, дарогі,
калі шчасьця шукае поэт.

Як-жа песьня жалобу адкіне:
разьвітаецца лета з красой?
Пашукаю на шчасьце дзяўчыну,
хай тугу забінтуе касой.

* * *

Сьцені трывожныя падаюць,
волкасьць кладзецца на брук
Людзі увечар разгадваюць
шчасьця чужога зару.

Хто маё шчасьце згадае дзе?
Хто мне пакажа:—вось тут!
Знаю, што думаюць загадзе—
далей напорна іду.

Нікне самотнасьць у рокаце
хваль гарадзкога жыцьця.
Часам спытаеш:—дарога дзе?—
дзівяцца людзі:—дзіця!..

Дзівяцца й тут-жа разгадваюць
шчасьця людзкога зару.
Сьцені трывожныя падаюць,
волкасьць кладзецца на брук.

* * *

Як бы тая сапраўдная блудніца
з кветкай сьвежай ў памятых руках,
я выходзіў штовечар на вуліцу,
я выходзіў кагось сустракаць.

Дагаралі зарніцы сузор'ямі,
патухалі агні-ліхтары.
А у сьценах драўляных, пагорбленых,
рассыпаўся жалезісты крык.

Маладзіцы выходзілі смуглыя,
а яе ўсё няма і няма...
Хто раскажа, чаму гэта цуглямі
чалавечы спыняюць размах?

Хто раскажа, чаму гэта ўвечары
і маю супынялі хаду?
Калі сэрца ушчэнт пакалечана,
абразаюць атожылкі дум.

Вось чаму, як сапраўдная блудніца,
я пакінуў на лёс наракаць
і выходзіў штовечар на вуліцу,
і выходзіў Яе сустракаць.

І аднойчы, нежданa-негадана,
на рагу сустракаю цябе...
Помню, зоры ільсьніліся, падалі,
белы месяц дзівіўся, глядзеў.

Ты сказала тады мне на ростані,
што табе восемнаццаты год,
калі-ж думы стрыгуць яшчэ ў росквіце..
Ты сказала й пашла на завод.

Той завод і дагэтуль сутуліцца;
ні чыя не разбурыць рука...
Я выходжу штовечар на вуліцу,
я выхожу цябе сустракаць.

* * *

У хмарах лілёвых, у хмарах белявых
люляліся зоры: зьяўляліся, ніклі...
І ты прытулілася з палкасьцю млявай,
у вочах агонь палахлівы і дзікі.

А вусны зьліліся у чыстых імкненьнях,
у зьвівах шалёных зьвівалася постаць.
Трывожна дрыжалі, дрыжалі калені,
і сьвет выдаваўся вядомым і простым.

Праходзіла ноч—паўставала сапраўднасьць:
— У чым-жа імкненьні і вечная існасьць?
— Дарэмна шукаем адвечнае праўды—
яна толькі часам здаецца нам блізкай.

Ты глянула й вочы заплюшчыла млява,
а сьвет уявіла нязнаным і дзікім.
У хмарах лілёвых, у хмарах белявых
люляліся зоры: зьяўляліся, ніклі...

* * *

Сястрыца любая, дзяўчына маладая,
нашто сябе самую дакараць?
Ці хто паслухае, ці хто паспагадае,
агні вачэй зарою дагараць.

Імкнёмся мы, усе імкнёмся,
шукаем новага чагосьці на зямлі
і мэты дасягнуць над паўшымі клянёмся,
а самі падаем, дзе продкі палеглі.

Куды-ж сыходзяцца усе імкненьні?
А можа іх зусім няма?
Адны паўзуць да мэты на каленях,
другія йдуць, каханая мая!

А ўсе сыходзяцца на ростані дарогі:
адна—жыцьцё, другая—сьмерць.
І так імкнёмся мы не надта многа—
каб у крыві нашчадкаў дагарэць.

Ці хто паслухае, ці хто паспагадае,
агні вачэй зарою дагараць,
Сястрыца любая, дзяўчына маладая,
нашто-ж сябе у блудзе дакараць?!

* * *

Месяц глядзеў, любаваўся з узвышша,
ой, на тваю любаваўся красу.
Белы туман над вазёрамі вышаў,
сеяў маркоту і сум.

Вёску вітала мая гаражанка,
вусны ружовай суніцай цьвілі,
вочы гарэлі зарою-заранкай,
вочы у смутку былі.

Ты мне пра лёс расказала дзявочы,
ты расказала пра шчасьце сваё.
— „Любы пакінуў, забыўся на вочы,
смутак на сэрцы залёг.

Вось і шукаю я з іншымі шчасьця,
чыстых імкненьняў у сьвеце няма:
глянеш на поле—зарніцы пагасьлі,
глянеш на поплаў—туман“.

Дзесьці сьпявалі далёка дзяўчаты;
іх красавала вясною вясна.
Сонна драмалі вясковыя хаты,
нізка пагорбіўшы стан.

Помню, вянок з васількоў сіня-сініх
я узлажыў на тваю галаву.
Гэты вяночак, эмблему краіны,
кінула ты на траву.

— „Я загубіла дзявочую стройнасьць,
сэрца ахутаў туман.
Чысты вяночак насіць не дастойна—
мэты ў імкненьнях няма“.

„Сэрца няхай дагарае ў пачуцьцях,
гэтым узмоцніш размах.
Мэта-ж імкненьняў— каб вечна імкнуцца,
іншае мэты—няма!“

* * *

Раскажы, дарагая, чаму
заламала ты белыя рукі?
Твае вочы засьценіла муць,
праз яе востра сьвецяцца мукі.

Не такою была ты калісь,
бяз трывогі ішла пуцявінай.
А ці косы твае заплялі
стужкай чорнай, жалобнай, дзяўчына?

Не казала калісь: маладосьць
адышла, адцьвіла не зацьвіўшы.
Ціха сыплецца кроплямі дождж,
быццам падаюць сьпелыя вішні.

Кропля пала сьлязою у бруд,
ахінулася чыстая пылам...
Дык няўжо маладосьці зару
брудам сьвету і ты акрапіла?

Дарагая мая, не кажы,
што надзеі растраціла дзесьці.
Ты, 'шчэ будзеш змагацца і жыць
і жыцьце сваей сьцежкаю весьці.

Пэўна, сьніўся табе чорны сон,
а мо' ў дрвінах шалёных здалося,
што ні сьветлых, ні чыстых дзён,
толькі скрозь —чарната і восень.

Ты прышла на зямлю красаваць
вечна яркім і чыстым цьветам.
Дык чаму-ж у вянку галава
нахілілася нізенька гэтак?

Дык чаму-ж, дарагая, чаму
заламала ты белыя рукі?
Раскажы, што у вочах за муць,
і якая ў душы тваёй скруха.

Не такою была ты калісь,
бяз трывогі ішла пуцявінай.
Можа косы твае заплялі
стужкай чорнай, жалобнай, дзяўчына?!

* * *

Ты ня скардзішся людзям, ня плачаш,
толькі ведаю—сэрца тваё
засмылела пры першай няўдачы—
завілі у вянок шыгальлё.

А вянок, як людзкая жалоба,
нахіляе тваю галаву.
Калі ты не шкадуеш былога,
я жалезны ланцуг разарву.

Разарву прыцягненьне сусьвету,
аж да зор узьляціць чалавек
Можа сонца зямлі не асьвеціць,
але згінуць пакуты твае.

Ты ня скардзішся людзям, ня плачаш,
пра былое поэце скажы!
Адтаго і жалоба, ня йначай,
што зямля ў прыцягненьні ляжыць.

* * *

Вось якою ты сумнаю стала.
Дзе-ж падзелася радасьць твая?
Ай, якія ліхія навалы
тваіх кроз разбурылі маяк?

Не адна ты з адвечнаю скрухай
безнадзейна глядзіш на шляхі.
Стаў ня любым і гораду грукат,
і вясковы, вячорны блакіт.

Ты адзіную песьціш надзею,
што ён прыдзе да любай сваёй;
абзываеш усіх:—ліхадзеі,
загубілі вы сэрца маё!

Ты ня вер залатым абяцаньням:
да цябе ён ня вернецца больш.
Ах, кароткія нашы спатканьні—
чалавечы ня вымеран боль!

І калі запалаеш сягоньня,
дык забудзься, што ўчора было.
Пра былое хай думы ня звоняць,
ня ўбіраюць жалобай чало.

Калі можна любіць каго вечна,
калі можна адданаму быць,
трэба вобраз тады чалавечы
лятуценьнем сваім замяніць.

* * *

Такая цёмная сягоньня ноч...
Куды пастукацца? ў якія дзьверы?
Вятры халодныя зьвіваюцца ля ног,
каго паклікаць мне, каму паверыць?

Праходжу вуліцу—кладзецца сьцень,
пакорна-ціхая прызначанаму лёсу,
а я іду, а я іду глядзець,
іду дзівіцца нашым ростам.

У нас у дзень нязвыклы шум
і непатрэбныя турботы,
вось ноччу цёмнаю, спакоіўшы душу,
дзіўлюся веліччу работы.

А Менск маўчыць, а Менск маўчыць...
Электра бліснула, пагасла.
Гараць, згараюць тры сьвячы,
пастукацца у дзьверы ласьне?

Дзяўчына смуглая знаёмы ўзор
на рушніках кужэльных вышывае.
Адкуль яна?. . і гэты слуцкі ўзор?—
У горадзе такіх не вышываюць.

Фіранку белую услала сьцень,
рука зьняла зусім фіранку:
— Прыдзі узор мой паглядзець,
палюбавацца гаражанкай.

— Такая цёмная сягоньня ноч,
скажы, ці можна табе верыць?
Вятры халодныя зьвіваюцца ля ног,
яна мне адчыняе дзьверы.

* * *

Мая каханая, адно прашу:
калі ты прыдзеш разьвітацца,
ня крой дакорамі маю душу
і не ламі ў адчаі пальцаў.

Я не ідэаліст, хаця й поэт,
у нас з табой адна дарога:
прыходзім мы на гэты сьвет
аддаць жыцьцё—ня ўзяць нічога.

Што страчана, ня вернеш аніяк,
зямля ад сьлёз ня стане сіняй...
Мы будзем зноў, каханая мая,
любіць і будаваць сваю краіну.

Дарма, што іншы будзе цалаваць,
дарма, што будзе скрозь маўклівасьць,
ты скажаш мне апошняе—„бывай!“
я адкажу табе—„шчасьліва!“.

* * *

Сумна і цемна. Ні зор, ні агню...
Сыплюцца долу лісты,
сьцелюцца густа яны на зямлю,
шастае шоўк цемнаты.

Любая сеньня прышла адышла,
зьнікла ў туман наўсягды.
Доўга гляджу—пазіраю на шлях—
там адцьвітаюць сады.

Чорныя косы—асеньні туман,—
здэцца й цяпер шалясьцяць.
Ціха сказала:—каханьня няма,
любы, і я не твая.

Сумна і цемна. Ні зор, ні агню ..
Шастае шоўк цемнаты.
Падаюць звонка лісты на зямлю,
сыплюцца долу лісты

* * *

Дзе ты, мая дарагая і любая,
дзе ты вандруеш адна?
Стану пад кленам увечар і слухаю
песьні твае даўдна.

Ты, ці ня ты запяваеш—аднолькава
голас здаецца тваім.
Помніш, сьпявала ў тумане, у золкасьці,—
песьня павісла ў гальлі.

Вось ад чаго я у ночы вясновыя
насьцяж акно расчыню,
слухаю шэлесты—песьні кляновыя
долю гадаю тваю.

Дзе ты, мая дарагая і любая,
дзе ты вандруеш адна?
Ночкамі цемнымі стану і слухаю
песні твае давідна.

* * *

Цябе чуць ня блудніцай людзі завуць,
мяне валацугаю клічуць,
таму што на грудзі схіліў галаву,
таму што усьміхнуўся ў аблічча.

Таму што папросту з табой, без маны,
згаралі ў хвіліну дазваньня,
а людзі—„сьвятыя“, загэтым яны
распусту прыкрыюць каханьнем.

Дык я заяўляю, што я - не партрэт,
у рамкі мяне не асадзіш:
радзіўся поэтам, дык буду поэт
у гэтым цьвятлівістым садзе.

І вечна папросту, бяз прыкрай маны,
кахаць палымнеючы буду.
Услаўлю згараньне, як дзіўныя сны,
няхай вінавацяць у блудзе.

Вось ты адышла без дакораў, бяз сьлез,
каханая, любая Ніна,
пакінуўшы памяць імкненьняў і кроз—
вянок залатых успамінаў.

Ня сплямяць у словах цьвятлівы вянок,
няма яшчэ гэтакай сілы.
Мы п‘ём маладосьці шчасьлівай віно,
каб кроў пульсавала у жылах.

Я ведаю, людзі на гэтай зямлі —
ня толькі пакорныя госьці...
Вось я й называю прыгожыя дні
красою сваей маладосьці.

З. Бядуля

Салавей *)

Аповесьць

XI.

За ноч выпаў новы пульхны сьнег. Пад ім загубіліся, зьніклі ўсе пуцявіны, усе дарогі, якія вялі ў маёнтак пана Вашамірскага. Здавалася, што з вечнай ночы выплыў першы дзень на зямлі—белы, малады і марозьліва пахучы. Здавалася, што будыніны ў маёнтку павырасталі раптам, у адну хвіліну, аграмаднымі дзівоснымі грыбамі. Сярод іх, нібы шэрыя кузуркі, мітусіліся людзі. Людзі соваліся туды і сюды па вялікім дзядзінцы. На іхніх тварах адбівалася заклапочанасьць. У руху гэтых людзей адчувалася надзвычайная сьпешка, нібы зьбіраюцца ўцячы ад нейкай пошасьці, ад небясьпекі.

Панскія фурманы рыхтаваліся ў дарогу. Гэта было для іх нечаспадзяваным. Яны думалі, што паны будуць балявань у пана Вашамірскага некалькі дзён. А то раптам загадалі запрагаць коняй. Паны нават ня выспаліся добра пасьля такога балю.

Панскія коні былі выведзены цэлым табуном да вадапою. Фурманы гікалі, сьвісталі, падбодрывалі рысакоў, стаеньнікаў розных масьцяў крыкамі; ляскалі моцнымі рукамі па гладкіх шыях, па бліскучых і круглых крыжох. Коні фыркалі, дымілі ноздрамі, стрыглі вушамі і загібалі шыі па лебядзінаму. Некаторыя падымаліся дубка. Яны выглядалі пры гэтым бронзавымі статуямі на мармуры сьнегу.

Фурманы жартавалі між сабою на розныя лады. Але сьпешка і ў жартах адчувалася. Было загадана як найхутчэй справіцца.

Хутка былі запрэжаны коні.

Укутаныя ў дарожныя футры, паны рассаджваліся ў павозкі, раскланіваліся паважна з панам Вашамірскім, які стаяў на парадным ганку палаца.

Фурманкі рынуліся з месца. Выехалі адна за аднэй у галоўныя прысады і расьцягнуліся доўгім зьмеем. Звон бразгулак разьліваўся над сьнежным абшарам тоненькімі шклянымі зыкамі. Бразгулкі пераклікаліся між сабою, нібы жывыя істоты.

Пан Вашамірскі стаяў у глыбокім задуменьні на ганку. Ён глядзеў у бок асьнежаных прысадаў, дзе спаміж дрэў, нібы спад вэлюму, ярка вырысоўваўся доўгі абоз яго гасьцей. Пану відаць было, як госьці рабілі знакі адзін аднаму з павозак, як фурманы (відаць, па загаду гаспадароў) стрымлівалі коняй і ехалі паволі.

— Мабыць, аба мне гутараць яны між сабою,—думаў пан Вашамірскі, бяручыся рукою за разгарачаны лоб. Пачаў пільна прыслухоўвацца і спаміж звону бразгулак пачуў нястрыманы гучны сьмех. Ён заўважыў, як на апошніх павозках госьці браліся за бакі, хапаліся за грудзі: яны проста душыліся ад сьмеху—конвульсыўнага, дзікага, няпрыстойнага, што зусім не пасуе этыкету панскаму.

---

*) Гл. „Узвышша“ №№ 1, 2, 3.

Гэты сьмех вострымі голкамі лез у грудзі пану Вашамірскаму, аглушаў слух і драпаў па нэрвах, нібы кашачы концэрт яго маткі. Пан Вашамірскі вельмі паблядней. Вочы ўглыбіліся, скіўцы хадыром захадзілі.

Ужо некалькі хвілін, як у сьнежнай далі захаваліся павозкі гасьцей, і ня чуваць было звону бразгулак, а сьмех—кплівы, бязьлітасны, на розныя галасы, зьвінеў-аддаваўся ў вушох пана Вашамірскага.

Гэта была толькі галюцынацыя сьмеху ў яго вушох. Вакол стаяла цішыня. Пан тупа глядзеў у бок сьвежа-праторанай дарогі і ня ведаў, дзе ён і што з ім. Ён уяўляў сабе міміку сьмеху, голас сьмеху ў рознайстайных выглядах і зыках на кожным з сваіх гасьцей паасобку. Яны высьмейвалі яго, пана Вашамірскага, яго няўдачу з „Салаўём". Яны закранулі яго панскі гонар. Пан упіваўся пякельнай музыкай сьмеху, якая жыла ў гэту хвіліну толькі ў яго выабражэньні. У сваім уяўленьні ён пераходзіў ад гасьця да гасьця, прыглядаўся, прыслухоўваўся.

Вось тоўсты багаты пан Тольскі гігікае. Замасьленыя маленькія вочкі яго блішчаць двума кропельнымі лужынкамі. Твар чырвоны, як медзь, трайны падбародак складваецца ў шырокія фальбоны. «Гу-гу-гу!»—сьмяецца басам пан Тольскі і трымаецца за вялізнае пуза. Здаецца, што гэта яго пуза гукі сьмеху выдае і гучыць, як пустая бочка: «гу-гу гу».

А то нібы брэша пасабачаму тонкі, як жэрдка, пан Забелла. «Гі-га-гі-га-гі-га-аў»! Пры гэтым ён ківаецца з боку на бок, нібы трысьцянё пад бурай. Ён глытае словы, пырскае сьлінай з рэдкіх жоўтых зубоў, захлёбваецца—і словы з яго бледных вуснаў вырываюцца сьлізкія, як жабы. Нічога ў іх не разьбярэш. Толькі адрыўкі слоў раскудлачанымі шматамі чуе пан Вашамірскі: «Салавей уцёк! Пан Вашамірскі толькі—гі-га-га-аў—фарсіў! Нас абманваў!».

Ксёндз Курачковіч сьмяецца мала. Але затое яго ўсьмешка такая кплівая, вочы круглыя, такія бліскучыя, а лацінскія фразы такія мудраныя, што горш рогату труцяць настрой пана Вашамірскага...

Паміж гучным сьмехам мужчын раздаецца цэлая капэля жаночага хіхату-піску. Пані сьмяюцца да плачу, да гістэрыкі, да няпрытомнасьці:

«Хі-ха-хгі-і-і! Салавей не сьпяваў!»

«І-хі-ха! Пан Вашамірскі абмануў!»

«І-гі-гі-і і! Баль ня ўдаўся!»

Пані заходзяцца ад сьмеху. Месца сабе не знаходзяць. Бязьлітасна крытыкуюць пана Вашамірскага. Белыя, вострыя зубкі ў іх пры гэтым блішчаць, асьляпляюць. Ямачкі на шчочках глыбеюць: ружовыя ямачкі, у якіх ня раз тапіўся зачараваны пан Вашамірскі.

Жыва бачыў пан Вашамірскі ў сваім выабражэньні, як на прыгожых санках па дарозе сьмяюцца госьці з няўдалага балю, няўдалага дзякуючы таму, што яго гордасьць, яго пахвальба—«Салавей» адмовіўся сьпяваць. Гэтулькі гутарак было аб «Салаўі», так людзі цікавіліся, а раптам уцёк...

Пан Вашамірскі ня думаў цяпер аб тым, як будзе караць «Салауя». Думкі яго ўсё яшчэ насіліся ў сьнежных бязбрэжжах каля павозак гасьцей, дзе, паводле яго выабражэньня, госьці выкпівалі няўдалы баль. Ён злаваўся на іх за такое выкпіваньне. Ён злаваўся на ўсіх людзей, на ўвесь сьвет.

Доўга стаяў на ганку пан Вашамірскі. Уздрыгануўся нарэшце ўсім целам. Агледзіўся па бакох. Пуста на дзядзінцу. Нібы ўсе павыміралі, а ён адзін-адным астаўся. Астаўся зьняслаўлены, асьмеяны ўсімі суседзямі.

Пан Вашамірскі раптоўнымі крокамі ўвайшоў у палац. У салі, дзе ў ночы кіпела жыцьцё, дзе столькі было блеску і вясёласьці, цяпер засталіся руіны. Ён кінуў вокам на тэатральную заслону, на стол, вакол якога мітусіліся слугі, прыбіраючы з яго пасуду і астаткі яды, і, як асьцёбаны, пайшоў у свой габінэт.

Пан сеў на мяккі дыван. Ён адчуваў вялікую стомленасьць. Цяжка было яму варухнуцца з месца. Доўга думаў аб канфузе на балі. Успамінаў усе падрабязгі мінулай ночы ў тэй чарзе, як яны адбываліся.

Як выскачаў. з салі „Салавей", не захацеўшы быць „панскім салаўём", усе госьці разьзявіліся ад дзіва. Зірнулі на яго, на пана Вашамірскага, такімі вачыма, нібы ён у іх штосьці ўкраў. Пасьля гэтага пачалі шушукацца і пераміргівацца. Яны хутка падняліся з-за стала як бы пакрыўджаныя. А яго маці, пані Вашамірская, абамлела. Яна ўвесь час плача, зрабілася няпрытомнай ды ўсё нешта пра „Салаўя" шэпча. У малельным пакоі моліцца, просіць літасьці ў бога, каб „Салавей" вярнуўся. Ад яе не адыходзіць ксёндз Марцэвіч.

Увесь гэты абраз, вельмі няпрыемны, стаяў перад вачыма пана Вашамірскага і не даваў яму супакою.

Вось рабі людзям дабро!—думаў ён.—Хам заўсёды застаецца хамам. Прыгрэеш зьмяю на сваіх грудзёх, а яна цябе ўкусіць. Ці кепска жылося ў мяне „Салаўю"? Адарваў яго ад прыгоньніцкай працы. Панам жыў ён у мяне. А вось і аддзякаваў!

Пан тупнуў ад злосьці нагой.

— Закатую яго... на сьмерць закатую!

Пан Вашамірскі тры разы пляснуў у далоні.

Зьявіўся лёкай і, пакланіўшыся нізка, запытаў:

— Што яснавяльможны пан прыкажа?

— „Салаўя" злавілі?—строга запытаўся пан.

— Не, яснавяльможны пане.

— Вон!—грымнуў пан Вашамірскі.

Спалоханы лёкай пакланіўся яшчэ ніжэй і ціха высунуўся з пакою.

— Вось рабі хаму палёгку!—крыўдзіўся пан няведама каму, паглядаючы тупа на францускую гравюру, якая вісела на сьцяне супроць яго.

Пану зрабілася горача. Ён успомніў, что сядзіць у цёплай футры. Скінуў футру з плеч на дыван і зноў ляснуў тры разы ў далоні. Зноў зьявіўся спалоханы лёкай, пакланіўся і з маўклівым запытаньнем у вачох зірнуў на пана

— Футру забяры!

Лёкай забраў футру і хутка вышаў з пакою.

Думкі аб неспагадных людзёх і аб яго надмерным панскім дабры да іх не давалі супакою.

— Чаму я такі добры? Чаму? - у голас сказаў пан і зноў наставіў вочы на гравюру.

Гравюра выяўляла захад сонца ў невядомым стэпу. Па высокім кавылю носіцца ўскач у вялікім сполаху табун дзікіх коняй. Недалёка ад іх у густым трысьці стаіць леопард, гатовы да нападу.

Пан Вашамірскі раптам забыўся аб сваім надзвычайным дабры да сваіх прыгоньнікаў і давай пільней углядацца ў абраз. Распушчаныя конскія грывы, доўгія калматыя хвасты, дзіка бліскучыя вочы, сагнутыя позы дзікіх коняй, якія нібы ў паветры насіліся ўсімі чатырма нагамі над кавылём, захапілі пана сваім фантастычным першабытным хараством.

Пан Вольскі працёр вочы і зьдзіўлена азірнуўся па баках: незнаёмы, вялізны пакой.

— Няўжо гэта ўсё мне сьнілася? Дзе я? А мо' яшчэ і цяпер сьню? Я здаецца тут ніколі ня быў.

Вольскі, нібы ашпараны варам, ускочыў на ногі, моршчыць лоб аднэй рукой, трэ яго другой; чэша пальцам, нібы грэбнем, ускалмачаныя рыжыя валасы, і ў яго чырвоных вачох блішчыць непакой.

— Ці я ўжо прачнуўся? Ці я сплю яшчэ?—шэпча ён хрыплым п'яным голасам і пачынае хадзіць па вялікім гардэробным пакоі туды и сюды, моцна ставячы ногі

Ад стуку яго ботаў раздаецца гул. Водгалас адказвае з усіх куткоў, нібы страляніна.

— Не, ня сплю...—супакойвае Вольскі сам сябе.

Ён аглядаецца на шафы з разьбою, з бронзавымі амурамі, успамінае музыку, якая яго так вабіла ў ночы і паглядае на сябе ў люстэрка. Ён не пазнае сябе ў зьбянтэжаным рыжым чалавечку, які глядзіць на яго са шкла. Вольскі зноў непакоіцца.

— Мабыць, сплю!—цьвёрда кажа ён.

Выпадкова зірнуў на рукі і задрыжэў—рукі ў крыві...

— Няўжо ж забіў каго-колечы? Часам, праўда, настаўляю на людзей дзеля форсу дзедаўскі пісталет і крычаў: „застрэлю"! але адвагі не хапала на гэта. Я больш языком мялю.

Тут Вольскі ўспомніў, что ў ночы сваёю крывёю верш пісаў. Паглядзеў на стол—ляжыць кавалак паперы, а на ёй напісана чырвонае слова „ой".

Трохі забалела рука, заныла ранка.

— Не, ня сплю!—упэўніўся Вольскі і пачаў, як дзіцё, фукаць губамі на руку, каб не балела.

Зноў узяўся за агляд пакою і ніяк ня мог успомніць, як ён тут апынуўся. Давай успамінаць аб усім тым, што рабілася ўначы, але гэта здавалася яму такім дзіўным і незвычайным, ажна ён ніяк ня мог паверыць, што гэта было наяве. Праўда, пан Вашамірскі прасіў яго на вялікі бал—гэта было наяве. Але тое, што баль ужо адбыўся, што ён, Вольскі, ужо баляваў—сон.

— Я сплю, сплю! пастанавіў цьвёрда пан Вольскі, бо я ня чуў яшчэ, як панскі „Салавей" сьпявае.

Як пан Вольскі „упэўніўся", што сьпіць, што гэта ўсё только чароўны сон, ён супакоіўся і нават вясёлым зрабіўся.

— Прыемны сон цікавей няпрыемнай явы.

Ён перастаў баяцца незнаёмага пакою і пачуўся як у сябе дома.

— Калі сон, дык трэба выкарыстаць!—падумаў пан Вольскі і хіхікнуў ад прыемнасьці.—Пастараюся зрабіць гэты сон яшчэ больш цікавым.

Пан Вольскі пасунуўся да дзьвярэй, скрыпнуў імі і апынуўся ў іншым пакоі. Па сьценах гэтага пакою віселі сьвятыя абразы ў залочаных рамах. Па сярэдзіне стаяў амбон. Гарэлі па кутох вялізныя васковыя сьвечкі, нібы ў касьцёле. Перад абразом „маткі боскай" стаяла на каленях пані Вашамірская і ціха малілася. Недалёка ад яе сядзеў у задуме ксёндз Марцэвіч і хітра усьміхаўся, паглядаючы ў сьпіну пані.

Хоць пану Вольскаму здавалася, што ўсё гэта бачыць ён ува сьне, аднак, стараўся выбрацца адгэтуль назад так ціха, каб яго не заўважылі.

Ён зноў апынуўся ў ранейшым пакоі і ледзь знайшоў за шафамі іншыя дзьверы. Гэтыя дзьверы вывелі яго ў нейкі змрочны калідор. Ён ня ведаў, куды ісьці. Ад выпіўкі ўночы ў яго цяпер трышчэла галава, губы былі сухія, а ў роце ня смачна.

— Усё роўна як не ўва сьне!—падумаў пан Вольскі і пачаў выціраць рукавом успацеўшы лоб. А варта было-б трохі апахмяліцца, і ўва сьне паможа!

Пан Вольскі ішоў па доўгім змрочным калідоры. Слабы адсьвет пранікаў сюды толькі з абодвых канцоў калідору—з вакон з цёмна-сінімі палукруглымі шыбамі. Пан Вольскі ўпёрся ў невялічкія дзьверы, якія лёгка адчыніліся, і апынуўся на дзядзінцы супроць белай нізкай камяніцы.

— Аднак і ўва сьне холадна, калі табе сьніцца сьнег і мароз!—падумаў пан Вольскі.

Ня гледзячы на холад, Вольскаму спадабалася вандраваньне ўва сьне. Такія сны шмат разоў яму сьніліся: вандруе ў няведамым палацы ад пакою да пакою і ня можа выбрацца адтуль. З лёгкім сэрцам ён спалохаў варону, якая дзёўбала нешта ў сьнезе, і адчыніў дзьверы ў камяніцу. Увайшоў у пусты пакой, прабраўся адтуль у другі і апынуўся як раз у пакоі, дзе спалі балярыны панскай студыі.

Пан Вольскі паглядзеў, бы кот на сала. Нават аблізвацца пачаў. Нават замурлыкаў у багатых вібрацыях цачуцьця сваё поэтычнае слова „ой!"

— Ой, сон! Ой, слаўны, ой, прыгожы, ой, натхнёны, дзіўны сон! О-о-о-о-о-о-а-а-ай!

Апошяе „ой" ён выгаварыў так працягла, што, каб перадаць гэта на паперы, дык павінна заняць добрых трох радкоў вершу ў стылю пана Вольскага.

— Так, здаецца, вечна гатоў сьніць!

Пан Вольскі зрабіў рыцарскі выгляд—ганаровы, пачцівы, строгі, гэркулесаўскі і горды. Сьмешна выглядала ў такой позе яго дробная мізэрная фігурка.

— Ой, не падыходзіць! —падумаў пан Вольскі,—давай зраблю сабе фізіономію чалавека ў экстазе малітвы!

Пан Вольскі стаў на калені, разьняў рукі як бы для вялікага маленьня і вытарашчыў вочы ўгару.

— Хі-хі-ха-ха-хі!—пранесьліся гаммы ціхага мэлёдыйнага сьмеху з усіх ложкаў, дзе ляжалі балярыны, адпачываючы пасьля такой бурна-працавітай ночы.

Пан Вольскі падумаў, што гэта нейкі нявідочны музыка праводзіць па струнах нявідочных гусьляў...

З усіх ложкаў на яго паглядалі вочы. Кожная пара вачэй—па-свойму вабная, па-свойму чароўная, па-свойму казачная. Дадаткам да вачэй чырванелі макам, малінамі, брусьніцамі і вішнямі губкі розных ліній і формаў. Доўгія валасы ад ільняна-русых да сіня-цёмных у розных пералівах перасыпаліся хвалямі і абрамлялі твары балярын.

Па чарзе ўсё гэта знаходзіла адбітак у чырвоных вачох пана Вольскага, вырывала водгукі з яго сэрца.

Пан Вольскі падняўся на ногі і з выглядам скромнага школьніка ціханька хадзіў ад ложку да ложку. Углядаўся бліжэй у змучаныя, бледныя твары балярын, з сінімі глыбокімі кругамі пад вачыма. Сэрца яго хутка цюцюкала пры гэтым, гаворачы на ўсіх мовах, якія ёсьць на зямлі, слова: „ой..."

— Ой, як цябе завуць?—пачаў пан Вольскі пытацца у кожнай балярыны.

У адказ пасыпаліся на розныя пявучыя спалоханыя галаскі псэўдонімы балярын—назвы грэцкіх муз:

— Тэрпсыхора, Талія, Мэльпомэна, Эрата, Полімнія і іншыя мудроныя імёны.

Чужыя вуху пана Вольскага словы зазьвінелі, нібы залатыя, ягады, заблішчэлі, як дарагія дыямэнты с старасьвецкага скарбу.

Вушы і вочы пана Вольскага былі асыпаны такімі дарамі, якія сапраўды можна мець толькі ўва сьне.

— Ой...—прастагнаў пан Вольскі.

Гэты стон меў у адчуваньнях пана Вольскага ў данным выпадку вельмі багаты сэнс, абшырны, як мора.

„Ой, каб гэты чароўны сон не паплыў ад мяне, як рэчка на лузе; не схаваўся-б, як цень бярозкі; не ўзьняўся-б у нябёсы, як росы ранічныя, і гэтак далей, і гэтак далей.

Каб мацней затрымваць гэты дзіўны сон, пан Вольскі ўжыў яшчэ адно—самае багатае з запасу сваіх многіх пачуцьцяў—пачуцьцё мацаньня і пацалункаў. Гэтае пачуцьцё пану Вольскаму спадабалася больш за іншыя пачуцьці.

— Ой, тут сапраўды адчуваеш!—характарызаваў заўсёды гэтае пачуцьцё пан Вольскі.

Але справа ў тым, што да гэтага пачуцьця балярыны былі падрыхтаваны, дзякуючы выхаваньню, якое атрымалі ад ксяндза Марцэвіча, не на карысьць пану Вольскаму.

Ксёндз Марцэвіч быў сам багата адораны гэтым пачуцьцём і быў страшна зайздросны да аб'ектаў сваіх боскіх пачуцьцяў. У гэту ноч ён пільна абараняў балярын ад наступу паноў.

Калі пан Вольскі хацеў выпрабаваць на балярынах сваё самае галоўнае пачуцьцё, дык падняўся цэлы гармідар. Балярыны закрычалі ад страху.

Пан Вольскі нібы з неба зваліўся.

Нязвычайныя істоты з нязвычайнымі імёнамі пачалі сыпаць на яго такімі словамі, якіх пан Вольскі часам чуў толькі ад „хлопак“. Ня то што дзяўчаты яго лаялі. Наадварот, яны вельмі дэлікатна прасілі, каб пан іх не чапаў. І „паночкам“ звалі і „літасьці“ прасілі, але „хамскі ензык“ быў ужо лаянкай для ганаровага пана, здаваўся яму грубым. Ен пачаў меней дэлікатна і сьмялей наступаць на гэтае „быдла“.

Падняўся лямант.

Набегла шмат народу з панскай чэлядзі. Зьявіўся ксёндз Марцэвіч.

Пан Вольскі пачаў сумнявацца ў сваім сьне:

— Ой, а можа я ўжо прачнуўся?—трывожна падумаў ен. Чаму-ж „Салавей“ не сьпявае ў панскім палацы?

Доўга пан Вашамірскі глядзеў на гравюру. Розныя думкі лезьлі ў галаву, лезьлі такім напорам, нібы іх ганялі да яго, як пастух гоніць атару авечах. У выніку ўсіх думак згладзіўся боль, адышла крыўда мінулай ночы, і спакойныя разважаньні апанавалі ім:

— Няма лепшага хараства над хараством прыроды. Няма болей пэўнага мастацтва над мастацтвам, якое раскідана ў прыродзе. Чалавек павінен толькі гэта уразумець, аддавацца гэтаму ўсімі сваімі адчуваньнямі. І чаму я такі доўгі час быў сьляпым? Прырода—бязьвінна, чыста і ніколі ня здрадзіць, як чалавек.

Пан Вашамірскі падняўся з дывана і пачаў хадзіць па пакоі, заложыўшы рукі за плечы. У яго галаве высьпявалі новыя пляны. Новыя ідэі хараства мігацелі рознакалёрнымі вясёлкамі. Трэба было толькі каму кольвечы выказаць іх і нешта новае пачаць у гэтым кірунку рабіць.

На пана надыйшла нецярплівасьць.

Раптам пан Вашамірскі пачуў крыкі: „Салаўя! Салаўя!“

— Злавілі „Салаўя!“—падумаў пан Вашамірскі. Вочы ў яго загарэліся гневам. Ён выскачыў з пакою на сустрач „Салаўю“. Тонкія белыя пальцы яго скрывіліся ў дрыгатах і зрабіліся падобнымі да кіпцюроў каршуна.

У калідоры стаялі зьбянтэжаны пан Вольскі і ксёндз Марцэвіч. Рыжыя валасы у пана Вольскага былі натапыршчаны, нібы ў пеўня, які скача на ворага. Ён ажыўлена махаў рукамі. На вачох ў яго выступалі сьлёзы і хрыплым голасам ён крычаў:

— Салаўя! Салаўя!

— Ціха, пане Вольскі.—супакойваў яго ксёндз Марцэвіч,—а то пан Вашамірскі зноў пачастуе вэнгэрскім віном з дзедаўскага келіха.

— Я праспаў „Салаўя". Хачу паслухаць яго сьпевы,—крычаў пан Вольскі.

Супакоіўся ён толькі тады, як заўважыў пана Вашамірскага.

— О, д'ябал! А я думаў...—заскрыгатаў зубамі пан Вашамірскі. Але абавязак гасьціннасьці да чалавека, якога ён запрасіў у госьці, прымусіў яго быць дэлікатным.

— Прашу да майго пакою, пане Вольскі!—гасьцінным голасам сказаў пан Вашамірскі і ўзяў шляхціца пад руку з такой ласкавасьцю і асьцярожнасьцю, нібы пан Вольскі быў шкляны. На ксяндза Марцэвіча зірнуў пры гэтым такім злосным вокам, ажно ксёндз ціхім нячутным крокам шмыгнуў у малельню да пані Вашамірскай.

Пан Вольскі зьзяў ад вялікай прыемнасьці. Аглядаўся па бакох—можа хто яшчэ заўважыць (хоць бы лёкай), якой пашанай ён карыстаецца ў пана Вашамірскаго.

Пан пасадзіў шляхціца ў мяккі фотэль, а сам сеу насупраць на дыван.

У пана Вольскага ў вачох і ва ўсёй фігуры выяўляліся і ўласны гонар, і пачцівасьць да пана і хітрасьць.

— Пан Вольскі мне друг?—запытаўся пан Вашамірскі ціхім таемным голасам.

— Ой, вечна гатоў служыць яснавяльможнаму пану!—сказаў шляхціц яшчэ болей таемна, стукнуў абодвума кулакамі сабе ў грудзі, наморшчыў лоб і ледзь не расплакаўся.

На тонкіх губах пана Вашамірскага мільгнула чуць прыкметная ўсьмешка, ён заўважыў:

— Віно, якім пан Вольскі мяне пачаставаў на балі, ніколі ня выйдзе з маёй памяці. Каб пана за яго аддзякаваць я прымушан быў пачаставаць пана з дзедаўскага келіха.

Шляхціц наставіў на пана спалоханыя вочы. Рукі ў яго задрыжэлі.

Пан Вашамірскі гучна зарагатаў, супакойваючы шляхціца:

— З дзедаўскага келіха ня буду пана цяпер частаваць, але віна вып'ем з панам!

— Ой, вып'ем, яснавяльможны пане!—прагаварыў набожным голасам пан Вольскі і падзіцячаму пачаў перабіраць нагамі.

— А пакуль што пагаворым аб справах!

— Я слухаю, яснавяльможны пане!

Шляхціц наставіў вушы. Ва ўсёй яго фігуры выяўлялася напружанасьць чаканьня.

— Дык вось пан Вольскі пэўна бачыў, якія стаеньнікі ў маіх гасьцей, а ў мяне на стайне ніводнага добрага каня няма.

— Ой, праўда, яснавяльможны пане!

Робячы гэту заўвагу, шляхціц спачуваючы зірнуў пану ў глыбіню вачэй, і яму горача стала ад пэрспэктывы гандлю і добрага заробку.

— Значыцца,—казаў пан далей,—я памяняў сваю стайню на тэатр...

— Ой, так, так, яснавяльможны пане,—больш халодным тонам прамарматаў шляхціц. З тону яго голасу нельга было ўцяміць, ці ён хваліць за гэта пана, ці ганіць.

— Мабыць, гандлю ня будзе!—падумаў шляхціц

— Ня было мне часу,—гаварыў пан Вашамірскі,—калі глядзець за стайняй... Быў заняты тэатрам. А цяпер абавязкова мне трэба набыць некалькі троек. Абавязкова!

Вочы пана Вашамірскага пры гэтым загарэліся. Пан Вольскі зноў ажыў: гандаль наклёўваецца.

— Дык можа пан Вольскі дапаможа мне ў гэтай справе?—запытаўся пан Вашамірскі.

Тут пан Вольскі пагандлярску гумкнуў і наморшчыў лоб:

— Многа грошы будзе каштаваць, яснавяльможны пане. Ой, многа! Добрых коняй ніхто ня хоча прадаваць, а калі пан іх набудзе, дык хто за імі будзе глядзець? Пан тэатрам заняты...

— Тэатрам? Няхай яго д'яблы! Апрыкрыў ён мне! – горача і шчыра казаў пан Вашамірскі.—Я гатоў яго за дармо аддаць! Карысьці няма ад яго.

— Нікому гэтыя тэатральныя хлопы не патрэбны. Яны-ж ні да якой працы ўжо не гадзяцца. Яны-ж адвыклі ад яе,—гнуў сваю лінію хітры шляхціц.

— Бізун навучыць!—апраўдываў сваіх актораў пан Вашамірскі.—Коні, коні мне патрэбны на гвалт!—нібы літасьці прасіў ён у шляхціца.

Калі на тое пайшло, дык мы наладзім як-кольвечы справу яснавяльможнага пана!—казаў шляхціц такім тонам, якім гаворыць доктар да хворага.

— Пан Вашамірскі абрадваўся.

— Калі ня будзе ахвотнікаў на актораў,—разважаў ён у голас,— дык я іх зноў пушчу на гаспадарку. Набалаваліся і годзе. А пану Вольскаму ў нагароду аддам, калі захоча, некалькі чалавек з маёй трупы па выбару. Пан Вольскі мне паможа купіць коняй.

— Што яснавяльможны пан мне загадае, тое і выканаю!

Пан Вольскі пры гэтым так моцна стукнуў сабе ў грудзі, ажна дыханьне стрымалася. «Выберу для сябе аднаго музыканта, і пару балярын»!—падумаў ён.

Ад хмельнай радасьці шляхціц ёрзаў у панскім фотэлі, уздрыгваў і зноў упэўніўся, што гэта яму сон сьніцца.

— Дык ідзём вып'ем, пане Вольскі,—сказаў пан Вашамірскі,—аб справе пагаворым!

Зоська зусім ня памятала свайго учынку—дзікага і жудаснага. Тапор быў яшчэ ў яе руках. Пальцы так моцна ўпіліся ў тапарышча, ажна пабялелі ў суставах, а пазуры наліліся крывёю. Яна бачыла перад сабою толькі тое, што вось павінна зараз быць: панскі сабака Макар, нялюбы, і агідны, будзе з яе жартаваць будзе над ёю зьдзеквацца і гвалтам пацягне на панскі баль. Яго голас, яго круглы чырвоны твар, яго сіла над ёю цяпер, калі Сымонкі няма тут, даводзілі яе да таго, што зуб аб зуб ляпаў. Ад гэтага ляпаньня здавалася ёй, што рот поўны сухога гароху, і яна ніяк ня можа яго выплюнуць. Гэты гарох душыў яе, наганяў пену на губы. Яна хацела яго размалоць зубамі і не магла.

Апамяталася Зоська толькі тады, калі пачула галошаньне маткі. Толькі тады Зоська заўважыла труп Макара, які ляжаў на гліняным памосьце тварам да зямлі ў лужы крыві.

Тапор адразу выпаў з яе рук.

Зоська зьдзівілася і як-бы супакоілася. Зьдзівілася таму, што раптам Макар так сьмешна лёг на зямлю, перакінуўшыся праз парог іхняй хаты. Супакоілася дзеля таго, што Макар яе болей чапаць ня будзе..

Старая маці ламала рукі і прычытвала: «А божа-ж мой! А божа-ж мой»!

Схапіла старая вядро вады і лінула на Макара. Яна тармашыла яго, будзіла. Нічога не памагло.

Маці выскачыла на вуліцу.

— Ратуйце, людцы добрыя! Ратуйце!—чула Зоська ахрыплы крык маткі,—ра-тууйця-я-я!!

Зоська азірнулася па хаце спалоханымі вачыма. Аглядала ўсе куткі, нібы ў першы раз убачыла печ, тапчан, стол, цялушку ў загарадцы; зірнула на труп Макара ў лужы крыві—і рукі ў яе павісьлі, як чужыя. У сэрцы млосна стала. Кругі замітусіліся перад вачыма. Уся злосьць да Макара адпала.

А можа ён зараз зноў засьмяецца—зарагоча, як нядаўна ён рагатаў на кані...—думала Зоська.

— Ратуйце, людцы добрыя! Рату-у-уй-ця-я!!

Лямант маткі—такі роспачны, такі жаласьлівы і спуджаны, як тады, калі бацьку нябожчыка катавалі ў двары. Зоська тады яшчэ была малая. Гэта было яшчэ пры старым пане.

Перад вачыма Зоські, як жывы, стаяў нябожчык бацька. Нізенькі, худзенькі, з скальмачанай русай бародкай. Яго вечна сьлязьлівыя вочы былі заўсёды спалоханыя. Завостраны нос быў бледны і сьмешны. Зоська не памятае, за што тады бацька правініўся перад панам. Ён, бацька, тады малаціў. Там жа на гумне яго білі. . Як прывезьлі да хаты няжывога, дык мякінай былі абсыпаны ўсе раны на яго целе. У носе была мякіна, у вушох, між каравых чорных пальцаў—усюды ахварбаваная крывёй мякіна, што да хлеба прымешваюць...

Гул галасоў чуе Зоська з вуліцы. Усё бліжэй да хаты...

Яна адчувае, што нешта страшнае будзе ёй ад гэтых людзей. Яна не сваім голасам крычыць:

— Ратуйце, людцы добрыя!..

Зьбегліся людзі...

Разьзявіліся...

На Зоську глядзела многа вачэй... Зьдзіўленыя, сумныя, вясёлыя, спалоханыя, бліскучыя. Зоська хацела ад іх схавацца, ды не магла. Яна адварачвалася—а вочы пранізвалі яе праз патыліцу, праз сьпіну. Яна апускала галаву ўніз—вочы грамады калолі яе. Яна тарашчыла на іх, нібы на палымя, свае бяздонныя і пустыя вочы. Тады гэтыя сялянскія вочы ад яе адварачваліся. Ня вытрымлівалі...

— Гэта на нас бяда... Ліха на ўсю вёску...

— Закатуюць усіх нас... Усіх закатуюць...

— Ня чапаць яго—гэтага панскага сабаку! Ня чапаць! Няхай так ляжыць!

— Вось і тапор!

— Вязаць яе! Вяза-а-аць!

Як праз сон, як аглушаная, чула Зоська вакол сябе гоман разгарачаных людзей

— Маці! Вяроўку дай! Вяроўку—крычаў нехта.

Матка Зоські, жагнаючыся, божкаючыся, пабегла ў сенцы па вяроўку.

Зоська прыслухоўвалася да матчыных слоў. Маці плачучы апавядала мо' у дзесяты раз адно і тое самае. Зоська старалася ўцяміць сэнс гэтых слоў, страшных слоў:

... Дык, людцы родненькія. Зоська ўскочыла ў хату і схваціла тапор. А ён гнаўся за ёю, божа-ж мой. Ён праз парог, а яна, міленькія, тра-а-ах тапаром па галаве. Трах!.. Ён і пакаціўся. А божа-ж мой, а родненькія! а міленькія!

Зоська з цікавасьцю прыслухвалася да матчыных слоў. Уцяміла... Гэта яна, Зоська, сама ўчыніла...

Сэрца яе калацілася-калацілася і раптам прыціхала, пуста рабілася ў грудзёх. Дрыжэлі рукі, ногі, кожная жылка дрыжэла. Валасы дуба падымаліся, як дрот цьвярдзелі.

Зоська супакоілася толькі тады, калі рукі яе былі зьвязаны за плячыма, як пасадзілі яе ў кут пад абразамі. Да яе ног лашчыўся стары кот, цёрся бокам да спадніцы і махаў хвастом.

Войт круціў тоўстыя вусы двума пальцамі правай рукі, падсоўваючы, нібы ў падарунак камусьці, то адзін вус, то другі. Мышыныя вочы яго былі лагодныя. На гэты раз ён зусім ня лаяўся. Ледзь кратаў таўстымі губамі і цадзіў праз зубы:

— Та-а-ак, та-ак... А-га... А-га!

Войт спакойна распытваўся, як гэта здарылася, слухаў адным вухам, другім, жмурыў вочы, усьміхаўся і нібы радаваўся. Выходзіла, нібы ўсё гэта было яму надта прыемна. Распытваўся ў сялян, Зоськінай маткі і, апрача «так-так»! і «ага»! ён нічога не казаў.

Зоську ніхто не распытваў. Нібы аб ёй зусім забылі.

Людзі агойталіся. На душы палягчэла ад лагоднасьці пана войта. З ім як бы паратунак зьявіўся для вёскі ад гэтага няшчасьця.

— Ну, разбойнікі,—грымнуў раптам войт,—вынасеце труп на санкі! А яе (войт паказаў рукой на Зоську) разьвязаць!

Гэта слова «разьвязаць» было сказана з такой злосьцю, нібы разьвязаць было для Зоські горшай карай, чымся быць зьвязанай.

Жылы ў войта на твары надуліся, вочы заблішчэлі.

Людзі вынесьлі труп на прыгатоўленыя сані. Войт загадаў фурману везьці ў двор. Ён вярнуўся ў хату, за руку вывеў адтуль Зоську, сам накінуў ёй вяроўку на шыю, прывязаў да аглоблі побач з канём, сеў у сані і ўзяўся за лейцы і пугу.

Мужыкі анямелі на месцы, вытарашчылі вочы і толькі галовамі ківалі.

Завойкала—загаласіла старая маці Зоські:

— Паночку... міленькі... родненькі...

— Ціха, сука! быдла!—крыкнуў войт, і вочы яго наліліся крывёю— маўчы!

— Ёй будзе холадна, паночку... Кажух дам ёй...

— Грэць буду!—усьміхнуўся ў вусы войт, і рознакалёрныя іскры пасыпаліся з яго вачэй.

Матка ўскочыла ў хату па кажух. Тым часам войт пацягнуў за лейцы. Паехаў лёгкім крокам.

Зоська ішла побач з канём.

Матка вынесла кажух і пабегла за фурманкой, крычала: «паночку... паночку».

Войт пагнаў каня шыбчэй, сьцебануў пугай Зоську...

Конь панёсься хутка.

Зоська ўся потам пакрылася, расчырванелася. У вачох стаяў туман. Нічога яна перад сабою ня бачыла. Толькі лясканьне пугай па яе плячох, нібы гром, глушыла ёй вушы, кусала яе, нібы сотні аваднёў, нібы снапы іскраў.

Думкі ў Зоські блыталіся.

Яна падала ў сьнег. Забывалася, дзе яна знаходзіцца, што з ёю робіцца.

Войтава пуга кожны раз падымала яе зноў на ногі. Войт з кожным ўдарам пугі ўсё болей зьвярэў, ахрып ад дзікай лаянкі, і правая рука, якая трымала пугу, занямела ад працы.

Зоська ні разу ня крыкнула, не прасіла літасьці ў войта, толькі ціха войкала і задыхалася ад гарачыні.

Мароз пашчыпліваў войта за вушы. Вусы яго пасівелі ад шэрані, павісьлі на іх ільдзяныя макавінкі, але холаду ён не адчуваў.

Далёка-далёка ад фурманкі адстала матка Зоські. Шэрай кропкай выглядала старая ў сьнежнай белі, соўвалася наперад, як мурашка. Хаткі вёскі захаваліся за касагорам. Ціха стала вакол.

Трохі не па сабе зрабілася войту. Ён стрымаў шпаркі ход каня. Пачаў ехаць крокам і перастаў лупцаваць Зоську пугай.

— Пано-о-о-очку!... о-о-очку!—данасіўся да яго здалёку крык Зоськінай маткі...

Войт уехаў у лес. Ціха было ў гушчары. У белых вывернутых шэрсьцю на верх кажухох стаялі маўклівыя калматыя елкі. Санкі лёгка коўзаліся па сьнезе. Зоська ступала спакойна побач з канём. Войт глядзеў ёй ў сьпіну. Жудасна зрабілася яму і як бы шкода гэтай дзяўчыны. Ён спыніў каня, зьлез з санак, зьняў з Зоські вяроўку і казаў ёй сесьці ў санкі.

Зоська зьдзіўлена на яго зірнула. Нешта замарматала. Губы яе былі ў крывавай пене. Уздрыгі пранікалі ўсё яе цела...

— Ну, садзіся хутчэй, пся косьць!—прашыпеў войт.

Зоська ўсьміхнулася. Яшчэ раз зірнула на яго. Давай пільна ўглядацца. Вочы яе расшырыліся ад захаванага несьцярплівага страху і агіды.

— Макар... Макар... - шапнула яна,—ты Макар...

Наставіла супроць войта адубелыя рукі і закрычала: „Не хачу на панскі баль! не хачу!

На Зоську напаў раптам сьмех, нястрыманы рогат. Яна глядзела на войта белымі зрэнкамі і рагатала. Корчылася ад сьмеху. Пена валіла з губ. Яна гогокала, выставіўшы рукі на войта, пазіраючы ў глыбіню яго вачэй.

Жудасна зрабілася войту.

Ён даў пугай па кані. Конь ірвануўся і пабег, пакінуўшы звар'яцеўшую Зоську ў лесе.

— Скажу, што яна ўцякла,—падумаў войт.

„Салавей“ выскачыў з палаца на шырокі дзядзінец. Пакруціўся каля будынкаў і пабег ў парк. Адтуль кінуўся ў вялізнае гумно. Здалёку чуў ён крык гайдукоў, якія пусьціліся за ім ў дагонку.

— Лавеце! Лавеце! крычалі яны на дзядзінцу.

Забрахалі сабакі. Сьлед яго ужо быў страчаны. „Салавей“ ўрыўся ў вялізны стог сена і адпачываў.

Як ўсё супакоілася, „Салавей“ вылез на гумно з панскага стога.

Вакол стаяла цішыня. Перастаў падаць сьнег. Неба было чыстае, нібы цёмна-сіняе шкло. Буйныя яркія зоркі залатымі вышыўкамі мігацелі ў прасторы, віселі ў бяздоннай вышыні. Іскрачкі ад іх былі рассыпаны па сьнезе ледзь прыкметнымі кропелькамі-блесткамі.

„Салавей“ зірнуў ў бок лесу, які вызначаўся шэраватай сьцяною. Пасьля цэлага дня сядзеньня ў запёртым цёмным пакоі, пасьля таго, як прывялі яго на панскі баль і прымусілі сьпяваць салаўём—ён адчуваў сябе чалавекам, ён адчуваў вольніцу-волю. Але ў гэтым вялізным прасторы „Салаўю“ было цесна. Ён ня ведаў, куды ісьці, дзе схавацца ад пана і яго наймітаў, дзе схавацца ад ўсіх людзей, якія ад страху пакажуць на яго пану.

„Салавей“ дыхнуў сьвежым халодным паветрам і пусьціўся ў бок лесу. У гэтым самым лесе ён ў маленстве пасьвіў панскае стада. Тут яму вядомы і блізкі, як родныя браты, кожнае дрэва, кожны кусьцік...

З-за касагору зірнуў месяц—чырвоны, як кроў, што льлецца на мужыцкім целе ад панскіх бізуноў. Месяц быў яркі, бы вогнішча начлежнікаў на полі.

„Салавей“ ўсе бліжэй падыходзіць к лесу.

Па сіняватым кужалі сьнегу побач з ім, як нясупынны вартаўнік, ідзе яго доўгі цень. Рукі і ногі ў цені надзвычайна доўгія. „Салавей“ глядзіць на свой цень і думае: „Каб сам быў такой вялічыні, дык увесь маёнтак перавярнуў бы, камень на камені не пакінуў-бы...“

Вось ён падышоў да старога дуплаватага дуба. Ня раз улетку ён тут вогнішча раскладваў. Тут заўсёды на купальле хлопцы і дзяўчаты зьбіраюцца. Гуляюць. Песьні пяюць. Скачуць. Тут ён з Зоськай ня раз сядзеў. Яшчэ як быў малы, тут дзед Мікіта яму байкі баяў. Цяпер дупло, высмаленае вогнішчам, сьнегам занясло. А як быў малы, тут ад дажджу хаваўся... Шматгадовы попел таксама занясло гурбай вялізнай, як мядзьведзь.

„Салавей“ нырнуў у лес. Там яго цень драпаецца па хвоях, лезе на елкі. А месяц сьвеціць-сьвеціць, паглядае спаміж пнёў, грае па сьнежных абрусох, пускае цьвет дробненькі па абсьнежаных галінах. Лес цяпер чароўны, казачны, нязвычайны.

Крокі „Салаўя“ аддаюцца ў лесе мяккім шорхам. Гэты шорх зьвініць ў вушох, глушыць. Сэрца ад неспакою нястрымана тухкае...

І здаецца „Салаўю“, што ён даўным-даўно брыдзе ў гэтым месячным лесе, многа гадоў—з тых часоў, як дзед яму байкі баяў пры вогнішчы.

Сьцюжа прабірае „Салаўя“. Але гэта толькі зьверху—рукі, твар. Унутры яму цёпла, ажна горача... Месяц здаецца яму дзедавым тварам. У яго выабражэньні дзед Мікіта паўстае жывеханькі. Лысіна яго бліскучая, трохі жоўтаватая. Бародка як прылепленыя пасмы паклі. Шмат зморшчынак на дзедавым сухім твары. Яны ткуцца густа-густа, як зрэбнае палатно. А вочы ў дзеда—маладыя, блішчаць двума аганечкамі ад лучыны. Усьміхаюцца. А голас ў дзеда трохі піскдявы. Часта ён зьбіваецца з тону, спыняецца, кашляе, плюе.

Дзед пляце казку.

Слова ў слова памятае „Салавей“ казку дзеда. Яна выплыла цяпер ў яго памяці. Журчыць ручаём. Пераліваецца ў розныя калёры.

„Ў якімсь краі жылі людзі, і пачаў да іх лятаць зьмей, і пачаў дабро цягаць і людзей к сабе хватаць. Людзі яму будавалі харомы, акопвалі іх канавамі, насыпалі валы зямлі і там гінулі. А зьмей хватае ды валочыць туды ўсё новых ды новых людзей“.

„Салавей“ нібы бачыць перад сабою дзеда, які рукамі паказвае, як людзі харомы будуюць, і як зьмей людзей хватае. Спрытна дзед умеў байкі баяць. Ён цягне іх доўга-доўга. Начлежнікі слухаюць. Ціха сядзяць.

„Працуюць людзі на зьмея, а самі пухнуць з голаду і мруць, бы мухі. Тыя людзі, што асталіся жыць ў харомах зьмея, зрабіліся яго ліхімі слугамі і пачалі дзёрці скуру з людзей“.

— Як раз як гайдукі нашага пана!—кажа хтосьці з начлежнікаў.

— Ціха, не перабівайце! Каб на вас звод!—злуецца дзед і далей гавора:

„І ліхія слугі зьмея пачалі лічыць людзей горш гавяды, пачалі сароміцца, што самі яны людзі, пачалі выдумоўваць сабе ўсялякія назьвіскі. Хто назваў сабе зьмеем, хто ваўком або мядзьведзем ці другім зьверам, хто арлом, коршакам ці другою птушкаю, хто якім-кольвек дзеравам. І гэтак яны далі сабе назьвіска. Ды от скуль ўзяліся паны Сьвінскія, Ваўковічы, Арлоўскія, Дубавіцкія і цэлая процьма іншых“.

— А Вашамірскі скуль узяўся?—запытаўся малы тады хлопчык Сымонка. Ен шчыра верыў кожнаму слову байкі.

— Не перабівай!—грозна крыкнуў дзед, падкідаў ламачча на агонь і далей баяў, не збаўляючы грознага тону, нібы гнеў свой перакінуў з ўнука на гэрояу байкі.

„Тым часам зьмей пачаў гніць, бы падла (дзед плюнуў пры гэтым аж тры разы). Ляжыць ён на адным баку тысячу гадоў. Разышоўся ад яго смурод па ўсіх пакоях. Пайшла вонь на ўвесь сьвет. Прасьмярдзелі і пачалі гніць і паны“.

Пры гэтым дзед сашчаміў нос двума закарузлымі пальцамі і пачаў чыхаць. Усе слухачы зарагаталі. Але дзед цягнуў байку далей мінорным тонам:

„От служаць людзі дохлым панам і гнілому зьмею, аддаюць ім апошняе, а самі ходзяць галодныя, халодныя ды за працаю сонейка яснага ня бачаць. І людзям здаецца, што лепшага жыцьця й ня трэба, бо так жылі і дзяды і прадзеды“.

Ціха-ціха вядзе дзед сваю гутарку, да шэпту даводзіць. Начлежнікі апускаюць галовы, нібы вінаватыя. Сумна і жудасна робіцца Сымонку. Вакол вогнішча стаіць ночны змрок, густы, душны...

Пасьля доўгай паўзы дзед болей цьвёрдым голасам цягне далей:

„Але вось нарадзіўся ў тым краі хлапчук. Быў ён вельмі благонькі, заняпаў змаленства ды так астаўся да трыццацёх год. І назвалі яго людзі Іванкам Прастачком. Прышлі да Іванкі старцы-дудары. Першы раз зайгралі—язык Іванку разьвязалі У другі раз зайгралі—у сэрца жаласьці нагналі Трэці раз зайгралі—Іванку сілу далі“.

„І пачаў Іванка Прастачок па сьвеце хадзіць, ў дудачку граць, людзям праўду казаць. От учулі ў палацах той вялікі голас ды й спалохаліся слугі зьмея. Пачалі яны войска зьбіраць ды Іваначка Прастачка шукаць...“

„Салавей“ ішоў па лясной дарозе і, думаючы і паўтараючы дзедаву казку, не глядзеў, што робіцца вакол. Але раптам ўспомніў, што яго могуць тут знайсьці панскія гайдукі. Ён збочыў з дарогі ў лес, думаючы далей аб дзедавай казцы, ў якой гаворыцца аб „жалезнай булаве ў сорак пудоў“. Надта баяўся зьмей гэтай булавы.

„Салавей“ падумаў, што на пана Вашамірскага ня шкодзіла-б пайсьці з такой булавой.

Болей шпаркім крокам пайшоў наперад „Салавей“. Ён ня ведаў, куды ідзе. Ня думаў аб гэтым. Толькі каб быць далей ад маёнтку...

Раптам „Салавей“ убачыў нешта шэрае каля пня. Сэрца калатнулася. Ён пыдыйшоў бліжэй.

— Няйначай чалавек скорчаны ляжыць...

„Салавей“ нагнуўся.

Шэрань пакрыў сівізнай дзявочныя скалмачаныя валасы...

Дрэвы пачалі кружыцца перад вачыма „Салаўя“. Пні пачалі падаць уніз.

— Зоська!—крыкнуў „Салаўей“ не сваім голосам,—Зоська! - застагнаў ён...

— „Жывём мы на жарты і кпінкі для гояў“,—гаварыў Мэер свае ранічныя псальмы, паглядаючы на ўсход у бок нявідочнага Сыону.

Яго голас быў роўны, монатонны і мэлянхолічны. Мэер жмурыў вочы,ківаўся направа і налева, шчолкаў ад вялікага пачуцьця пальцамі і забываўся аб усім на сьвеце... Ён вёў цяпер бяседу з сваім богам Элогім, апавядаў яму аб зьдзеках над сабою на балі ў пана Вашамірскага; скардзіўся на тое, чаму бог Элогім так захацеў.

Мэер пры гэтым спалохаўся:

— Гэта-ж грэх...

Ён—нікчэмны чалавек, жанчынай нараджоны—учыняе грэх...

Пачуцьцё спакоры ў яго слабее. Замест спакоры ні то крыўда, ні то злосьць кіпіць у яго грудзёх.. Няйначай д'ябал думкі яго блытае... Лісток за лістком Мэер перагортвае стары пажоўклы псалтыр, які перайшоў да яго ў спадчыну ад дзіда-дзеда.

Мэер глыбока стогне.

Квадратовыя літары на жоўтым полі паперы скачуць перад ім, нібы чорныя кузуркі.

Чырвоная паласа ўсходу палае над лесам. У хаце шэра. Ранічны сьветазмрок прабіваецца праз маленькія шыбіны вакна. Жонка Мэера, нізенькая і дробная жанчына, тупаецца заклапочаная ля печы, соўвае гаршкі, ладзіць сьняданьне. Першым чынам трэба накарміць карову, якая ў гэту ноч ацялілася, і дзеля чаго ў хаце вялікая радасьць. На гэту сямейную ўрачыстасьць прышла і жонка суседа Міхалкі—высокая, круглая і ружовая з вечным дзівам у вачох.

Каля печы стаіць цэбар, у якім ладзіцца выключна смачнае сьняданьне для каровы: запарваецца мякіна, абмешваецца варанай бульбай і аздабляецца высеўкамі ад жытняй мукі.

— Гэта-ж проста панскае сьняданьне!—жартуе Мэерыха.—Ледзь дачакаліся малачка. А цяпер цэлы скарб у хаце будзе. Проста рай для дзяцей.

— А як-жа, а як-жа!—згаджаецца Міхальчыха.—Парсюкоў вы-ж ня коліце. У вас ўсё малако ды малако.

— Мэерыха пачынае пералічаць усе выгады ад каровы:

— Тут табе і сыр, і масла, і сьмятана, і тварог, і кіслае малако, і масьлянка, і сырое малако і паранае. Тут табе і да бліноў ёсьць прысмакі! Тут табе і да рознай стравы акраса Без малака пустая хата. Без малака. як бяз рук.

— Дый што казаць,—спагадвае Міхальчыха, паўнюткая хата дабра, калі карова дойная.

Мэер чытае псальмы і прыслухоўваецца адным вухам да бабскай гутаркі. На яго твары зьяўляецца ўсьмешка, але хутка хаваецца ў чорнай густой барадзе, бо радавацца—грэх. Ён бярэ са стала акраец хлеба, крышыць пальцамі і кідае ў цэбар. Пры гэтай рабоце Мэер не спыняе сваіх псальмаў—глытае іх напамяць, як смачныя клёцкі.

А яго старшы сын Мэндалька новага сябра набыў: забаўляецца з цялушкай, якая на тонкіх ножках ледзь стаіць. Хлопчык мукае, як карова, пабрыківае вакол цялушкі на руках і нагах, гладзіць яе жоўтую шэрсьць і нарадвацца ня можа гэтай вялізнай падзеі ў яго жыцьці.

Лёгка казаць, такога слаўнага таварыша мае!

Праз дзень-два цялушка ўжо будзе пабрыківаць, скакаць ад стала да печы, ад печы да ложку. У хаце пойдзе такі гармідар і тарарам, ад якога Мэндэлька ўжо цяпер у вялікім захапленьні. А праз тыдзень дык, чаго добрага, яму у цялушкі вучыцца прыдзецца, як час праводзіць, як на сьвеце жыць...

У хаце пануе вялікая радасьць. Кожны пасвойму малюе зьмену ў жыцьці да лепшага: ацялілася карова.

Скрып дзьвярэй перабіў агульны ўрачысты настрой. Адчыніліся дзьверы, і пасьля цэлага воблака пары на парозе паказаўся высокі дзяцюк.

— Дзень добры ў хату!—казаў ён трохі ахрыпшым голасам.

— Добры дзень!—адказалі кабеты.

— М-гу!—буркнуў і Мэер, які не хацеў перарваць малітвы.

— О-о-о! ну!—вёў далей Мэер гутарку з дзяцюком на мігі, як нямы, і паказаў рукою на зэдлік, што азначала: «прашу сесьці!»

— Дзякую!—адказаў дзяцюк,—буду грэцца каля печы, бо вельмі азяб!

— Грэйся! грэйся!—гасьцінна папрасіла Мэерыха.—Вельмі ўжо ты лёгка адзеты. Не па зімоваму!

— Відаць душа грэе,—пажартавала Міхальчыха і давай прыглядацца пільней да дзяцюка.

— А ці ня Сымон, панскі салавей?—запыталася Міхальчыха.

— Сымон, але ўжо ня панскі салавей!—адказаў «Салавей».—Пан Вашамірскі выгнаў мяне.

— Ой, ой, ня можа быць!—казала Міхальчыха.

— Праўда, я цэлую ноч у лесе бадзяўся. Там Зоська Халімонава мёртвая ляжыць. Трэба як-небудзь яе матцы наказаць.

— А божа-ж мой!—зьдзівілася Міхальчыха,- што дзеецца на сьвеце!

— О о о! гам!—гаварыў Мэер на мігі, не спыняючы псальмаў, да сваёй жонкі. Яна зразумела адразу і папрасіла «Салаўя» на сьняданьне.

Міхальчыха задзівілася:

— Божа-ж мой! Што на сьвеце робіцца! Ідзём у маю хату сьнедаць!

— А наша хата—ня хата?—пакрыўдзілася Мэерыха.

Мэер спыніў малітву і хацеў ужо злавацца, але Міхальчыха казала, што зажарыць для Сымона сала на сняданьне.

Пачуўшы слова „сала“, Мэер заткнуу вушы і адвярнуўся да сьцяны, каб не атрафіць малітву...

Міхальчыха павяла „Салавя“ у сваю хату.

У часе яды „Салавей“ з Міхалкай доўга шапталіся. Пасля гэтага „Салавей“ лёг спаць на печы. А пад вечар Міхалка даў яму стары кажух, торбу харчоў і выправіў у дарогу.

XIII.

Сакавік вандраваў па зямлі.

Водарам пралесак і сон-кветкі ён кадзіліў вясну. Над панскім паркам вісела сьветла-сіняе неба, якое зьвінела жаўранкамі. Сонечнай пазалотай блішчэлі пукаўкі на дрэвах. Сонечная цяплынь гарачыла кроў пана Вашамірскага.

На вялізным дзядзінцы, недалёка ад сажалкі, муравалася новая камяніца—стайня для панскіх коняй. Дзеля гэтай справы прыехаў з Варшавы архітэктар. Былі таксама выпісаны спэцыяльныя майстры, пад чыім наглядам працавалі прыгоньнікі пана. Вялізная, доўгая камяніца расла з кожным днём. Праца кіпела. Пан Вашамірскі быў у вялікім захапленьні. Разам з архітэктарам ён кожны раз разглядаў пляны і малюнкі новай стайні.

Доўга пан Вашамірскі ня мог спыніцца на адным з многіх проэктаў стайні, з прапанаваных яму архітэктарам. Пан ўглыбляўся ў вывучэньне рознастайных стыляў розных эпох. Ён знаёміўся з стылямі стайняў стара-рымскіх часоў, нямецкіх рыцараў, прускіх каралёў, польскіх магнатаў. З усіх гэтых малюнкаў, зробленых для яго архітэктарам, у яго ўяўленьні аб стайнях стварылася вялікая блытаніна. Ад гэтай блытаніны выйшла нейкая мешаніна ўсіх гэтых стыляў і стайня павінна была быць збудавана фантастычная: падобная ў частках і непадобная ў цэлым да ўсіх стайняў, якія дагэтуль былі ў розных вялікіх людзей.

Гэта павінна было быць нешта накшталт ніто хораму, ніто палацу, з белымі калюмнамі, з вялізнымі стральчатымі вокнамі, з уваходам, як у касьцёле, з баральефамі на сьценах з скульптурнымі фігурамі коняй на даху і з многімі іншымі украсамі, нябачанымі і нязнанымі дагэтуль.

— Ніводны палац у маіх суседзяў не павінен быць так аздоблен, як мая стайня!—гаварыў пан Вашамірскі варшаўскаму архітэктару.

Быўшыя акторы з панскай студыі ўжо былі прыстасаваны канюхамі да коняй пана Вашамірскага, якіх прыдбаў для яго па розных маёнтках пан Вольскі.

Коні пакуль што месьціліся ў старай панскай канюшні. Да кожнага каня быў прыстаўлены адзін з актораў, які павінен быў за ім глядзець: корміць, мыць, чысьціць, убіраць.

Вышэйшым ідэялам пана Вашамірскага ў гэту вясну было—мець коняй лепшых, чымся ўва ўсіх суседаў ваколіцы. Гэта ў яго раптам вырасла ў манію, у хваравітую цягу.

Пан Вашамірскі пачаў вывучаць гэты прадмет ва ўсю яго шыр і глыбіню: Розныя пароды коняй. Адзнакі добрага каня. Конскія хваробы. Ежа. Як іх гадаваць. Язда на кані і конна і на запрэжаным. Вывучаў нораў каня, яго псыхіку. Цікавіўся вельмі наезднікамі, канакрадамі.

З кім бы пан Вашамірскі ні гутарыў,—ці то з панам ці то з простым чалавекам,—ён заўсёды накіроўваў гутарку на гэту тэму. З тым самым імпэтам, з якім раней рыхтаваў тэатр у сваім маёнтку, ён цяпер будаваў стайню і набываў дарагіх коняй.

Яго шталмэйстрам быў нейкі захудалы шляхціц, пан Ахановіч. Ён быў прыняты на гэту пасаду толькі дзеля таго, што ведаў конскую хроніку ўсёй ваколіцы, ведаў розныя байкі аб канакрадах ваколіцы за апошнія сто гадоў.

Аб ранейшым панскім тэатры пан Ахановіч адзываўся вельмі крытычна:

Увесь тэатр ня варт аднаго добрага каня. Ад коняй ёсьць карасьць, а ад тэатрт ніякай. А сьпевы панскага Салаў'я нічога ў параўнаньні з музыкай падковаў. Паны сярод людзей, а коні сярод жывёлін—самыя шляхотныя істоты на зямлі.

Такога роду філёзофію панскі шталмэйстар выкладаваў перад панам Вашамірскім на цэлыя томы.

У гэты час аб „Салаўі“ ні слуху ні духу ня было. Ён прапаў. Балярыны і актрысы з адрэзанымі косамі—пакараныя такім чынам па загаду пана няма ведама за што—працавалі на полі. Ім давалася самая цяжкая праца: чысьціць хлявы, вазіць гной і г. д.

Некаторыя з былых панскіх актораў ня вытрымалі такой рэзкай зьмены ад сцэны да стайні. Яны ўцяклі з маёнтку. Лясы пана Вашамірскага былі для іх больш прытульныя за яго палацы. Лавіць цімакоў у лесе—тое самае, што лавіць ветра ў полі. Тым болей пану Вашімарскаму не да іх было, бо ў яго здарылася няшчасьце—тройку лепшых коняй укралі ў адну ноч.

— Ня іначай, гэта акторы зрабілі!—гаварылі ўсе.

І вось пан Вашамірскі мсьціў за ўсё гэта тым з іх, якія ў яго засталіся. Ня было таго дня, каб іх ня лупцавалі, каб хто-колечы з іх ня быў закуты ў цяжкія калодкі.

Слава аб стаеньніках пана Вашамірскага разляцелася па ўсіх ваколічных і нават далёкіх маёнтках. Разнасіў гэту славу на крыльлях свайго краснамоўства шляхціц Вольскі. Яму вельмі да сэрца былі новыя учынкі пана Вашамірскага. Апрача таго, што вялікая частка панскіх грошай, якія выдаваліся на куплю коняй, заставалася ў Вольскага, ён меў яшчэ добрую нагароду ад пана натурай: дзьвёх балярын і аднаго музыканта. Пад музыку скрыпача і скокі балярын яму вельмі лёгка даваліся рыфмы ў вершах. Калі-б толькі ні хацеў—зьяўлялася натхненьне.

З усіх ваколіц прыяжджалі паны ў маёнтак пана Вашамірскага любаввцца яго коньмі.

Аднаго разу прыехаў здалёку нейкі пан Скшымбжыцкі.

Пан Скшымбжыцкі быў чалавек гадоў пад шэсьцьдзесят пяць, з доўгай белай барадой, высокі, надзіва стройны і спрытны на свой узрост.

Пан Вашамірскі паказаў пану Скшымбжыцкаму коняй, яшчэ некончаную новую стайню. У старога пана вочы блішчэлі, як у маладога, кожны раз, калі выводзілі новага каня з стайні на паказ.

Відаць, пан Скшымбжыцкі быў вялікім знаўцай на коняй: ён кожнага каня аглядаў з ног да галавы, зблізку і здалёку, мацаў крыж, глядзеў капыты, зубы; беспамылкова характарызваў каня, як толькі раз гляне на яго; гаварыў цэлыя прамовы аб харастве каня, аб яго ходзе, хваліў пана Вашамірскага за яго новыя ідэі і за іншыя добрачыннасьці

— Калісьці,—казаў пан Скшымбжыцкі,—і мой бацька быў аматарам да добрых коняй, але да панскіх коняй было яму далёка.

Камплімэнты старога пана вельмі былі да спадобы пану Вашамірскаму, і сымпатыя да гасьця расла ў яго з кожнай хвілінай.

Пасьля абеду пан Вашамірскі прапанаваў пану Скшымбжыцкаму пакатацца конна на лепшых сваіх жарабцох.

— Але можа, ласкавы пане, па старасьці пану больш пажадана на лёгкай брычцы пакатацца?—запытаўся пан Вашамірскі.

— Ды я з панам яшчэ конна бяруся ў выперадкі!—з скрыпучым старчым сьмехам, кашляючы, прагаварыў пан Скшымбжыцкі. Калісьці і я быў на гэта ахвотнікам!

— Слова гонору, пану можна зайздросьціць, калі так,—зьдзівіўся пан Вашамірскі.—Аднак жа думаю, што пан Скшымбжыцкі са мною ня справіцца.

— Ня ведаю. Спрабуем.—Калісьці справіўся-б!—працадзіў праз белую бараду пан Скшымбжыцкі і пры гэтым моцна закашляўся.

— Эт, калісьці,—гаварыў госьць далей дрыжучым ад старасьці голасам,—і я быў адным з першых наезднікаў! Гады... гады...

Госьць глыбока ўздыхнуў некалькі разоў, наставіў засмучаныя вочы ўдаль і ўвайшоў успамінамі ў далёкую мінуўшчыну.

Пан Вашамірскі з шчырым спачуваньнем зірнуў на пана Скшымбжыцкага. Слова „калісьці“ кранула самыя чулыя струны яго душы. Ён успомніў свайго дзеда з такой жа барадой, з такім-жа „калісьці“. Вось як-бы копія з дзеда.

— Мы будзем ехаць паволі. Выбярэм самых спакойных коняй, ласкавы пане!—супакойваючым, нібы да дзіцяці, тонам, сказаў пан Вашамірскі.

Госьць доўга разважаў, пасьля махнуў дрыжачай рукой, сьмешна тупнуў нагою і адважыўся:

— Калі на тое пайшло, пане Вашамірскі, дык няхай ужо будуць коні самага лепшага гатунку. Стары вол баразны ня псуе. Калісьці і я быў не з апошніх малайцоў!

Па загаду пана Вашамірскага канюхі асядлалі двух коняй.

Стаеньнікі білі капытамі зямлю, стрыглі вушамі, чакаючы паноў.

Спрытна ўскочыў на каня пан Вашамірскі. Ён сядзеў на тлустым „Віхоры“ (так зваўся конь) лёгка і зграбна, нібы во ў танец пусьціцца.

Пан Сшымбжыцкі ўзбіраўся на другога каня, па назве „Нэрон“, цяжка з воханьнем. Падскочыў адзін з канюхоў і памог яму. Але як сеў у сядло, дык таксама выпрастаўся, як бы прырос да каня і выглядаў нібы барадаты кентаўр на старасьвецкім малюнку.

— Эх, калісьці не карабкаўся я на каня, як старая баба,—уздыхнуў пан Скшымбжыцкі.

— Куды паедзем?—запытаўся ён болей цьвёрдым і пэўным голасам. Нібы акрэп і памаладзеў, седзячы ў сядле на такога слаўнага каня.

— Едзем прысадамі на шырокі тракт, ласкавы пане!—запрапанаваў пан Вашамірскі.

— Не, пане, можа пусьцімся праз гумно ў бок лесу,—папрасіў госьць.—У лесе павінна быць вельмі прыемна цяпер. Калісьці я так любіў лес.

— Што-ж, можна, ласкавы пане!—згадзіўся пан Вашамірскі.

Яны пусьціліся праз гумно павольным крокам. Мінуўшы гумно паехалі шпарчэй. Пан Вашамірскі захацеў пафарсіць перад гасьцём, ляснуў па бакох жарабца канучком і панёсься, як вецер. Аднак пан Скшымбжыцкі ад яго не адстаў.

—Што-ж, я то стары, але „Нэрон“ малады,—гаварыў пан Скшымбжыцкі пану Вашамірскаму, калі яны пад‘ехалі к лесу.—Калісьці і я быў малады.

— Ня гледзячы на тое, што „Нэрон“ мой малады, але яго род стары і ганаровы, ласкавы пане! Яго бабка з канюшні графоў Патоцкіх.

Так казаў з гонарам пан Вашамірскі і пачаў пералічаць пахаджэньне ўсіх сваіх коняй.

З вялікай цікавасьцю слухаў яго госьць, устаўляў свае рэплікі і сваё „калісьці“.

— Так, так, пане Вашамірскі! У пана добры густ. Калісьці і я меў някепскі густ. Я чуў ад пана Вольскага яшчэ цікавыя рэчы, нібы ў пана быў чалавек, які салаўём сьпяваў?

Так запытаў госьць, і яго сівая барада траслася ў тахт яго словам.

Пан Вашамірскі задумаўся перад тым, як адказаць на гэтае запытаньне.

Яны ў гэты час былі ўжо ў лесе. Ехалі лясной дарогай. Абапал дарогі сьцяною стаялі, нібы ў белае палатно апранутыя, бярозы. Маладыя зялёныя лісьця ледзь дрыжэлі ад лёгкага ветрыка. Глыбей у лесе відаць былі шэрагі елак. Спаміж дрэў прабівалася сонейка, якое асьвятляла сухія леташнія лісьця і шышкі, якія былі месцамі навалены ў кучы. На розныя галасы радаваліся птушкі. Сьвежай прэласьцю аддавала ад аграмадных вываратняў і карчоў.

— Салавей...—казаў у раздум‘і пан Вашамірскі,—ды пане ласкавы гэтым мне напамінае аб маіх глупствах, аб маім тэатры. Я хацеў хама зрабіць на пана. Я думаў задзівіць сьвет. „Салавей“ уцёк, а актораў сваіх я на канюхоў перарабіў.

— Добрая справа, і я быў вось такі самы, як пан Вашамірскі,—буркнуў у бараду пан Скшымбжыцкі.—Я-б запрапанаваў трохі нам прагуляцца пехатою па лесе. Хачу паглядзець, можа калі на паляваньне да пана прыеду.

— Вельмі прашу!—згадзіўся пан Вашамірскі.

— Я такі адчуваюся трохі не па сябе. Даўно ня езьдзіў конна. Гады даюць аб сябе знаць. Калісьці не такім быў трухлявым.

Пан Вашамірскі спрытна саскочыў з каня і падбег да гасьця, каб памагчы яму зьлезьці.

Як раз мой дзед,—падумаў пан Вашамірскі, і ў яго з кожнай хвілінай расла ўсё большая чуласьць да пана Скшымбжыцкага.

Яны прывязалі коняй да пня.

— А я ведаю панскага „Салаўя“,—сказаў раптам пан Скшымбжыцкі жартаўлівым голасам,—ён быў у маім маёнтку і сьвістаў салаўём...

— О, ласкавы пане!—зьдзівіўся пан Вашамірскі,

— Я нават і сьвістаць ад яго навучыўся. Калісьці і я любіў вясёлыя жарты.

Ня гледзячы, што гэтае „калісьці“ ставіла мяжу паміж старым і маладым, аднак пан Вашамірскі пачуў да яго блізасьць.

Пан Скшымбжыцкі пачаў сьвістаць салаўём... Водгаласкі пайшлі па лесе...

Пан Вашамірскі выставіў на яго пару зьдзіўленых вачэй і глядзеў, як зачараваны.

— Дык няхай пан Вашамірскі ня дзівіцца,—сказаў пан Скшымбжыцкі і сарваў з сябе бараду і парык з галавы,—бачыце акторы з панскай студыі, якія нядаўна ўцяклі ад пана, прынясьлі мне парыкі і грыму— прыгадзілася. Я грымаваўся пад панскага дзеда. Я яшчэ добра памятаю яго.

Перад панам Вашамірскім стаяў яго ранейшы „Салавей“...

Пан Вашамірскі пабляднеў, зуб аб зуб ляпаў і быў такі спалоханы, што нават не супраціўляўся, калі „Салавей“ прывязваў яго да дрэва крэпкай вяроўкай, якая была ў яго схавана за пазухай.

— Можа цяпер пан Вашамірскі сьвісьне салаўём? А калі пан ня хоча, дык...

„Салавей“ пачаў дубасіць пана Вашамірскага па чым папала канчуком, прыгаварваючы:

— Вось гэта табе, яснавяльможны пане, за тэатр! Вось гэта—за лупцоўку цяперашніх канюхоў—ранейшых актораў!

Вось гэта...

„Салавей“ пералічаў усе панскія грахі. Многа разоў паўтараў „вось гэта...“

— Глядзі, яснавяльможны пане, калі ня спыніш зьдзекаў над людзьмі, дык салавей яшчэ раз сьвісне!

Пры гэтых словах „Салавей“ адвязаў пана ад дрэва, сеў на кані, другога ўзяў за павады і паехаў хутка лясной дарогай, дзе ўжо чакаў яго на брычцы яго „фурман“—адзін з цімакоў.

Пані Вашамірская была хворая яшчэ з часоў балю. З кожным днём ёй рабілася ўсё горш ды горш. Дзіўная была хвароба пані старой. Яна ні з кім не гаварыла, ня скардзілася ні на якія болі, толькі ня ела і ня піла, а таяла, як сьвечка.

Яе апанаваў сум.

Ня спала яна па начох, а ўсё думала—думала. Свае думкі яна таіла пры сабе, нават духоўніку, ксяндзу Марцэвічу, нічога не гаварыла.

Пані ўвесь час думала пра „Салаўя“. Рассылала людзей па ўсёй ваколіцы шукаць яго. Катоў сваіх яна выпусьціла на волю, выганяла з пакояў, калі яны лезьлі назад туды. Яны прымушаны былі ладзіць свае вясеньнія концэрты на стрэхах яе старасьвецкіх будынкаў.

Ня выпісвала да сябе пані ніякіх дактароў, бо ведала, што адно толькі лякарства ёй можа дапамагчы—„Салавей“. Толькі мець яго ў сваіх пакоях. Салауіных песьняў яна цяпер ува сьне ня чула, бо яна наогул не спала, але душа пані на яве сьніла—сьніла „Салаўя“.

— Няйначай, памрэ пані,—шапталася чэлядзь у пакоях.

Пані Вашамірская ляжала на ложку, чакаючы сьмерці. Ад вялікага адчаю ей нічога іншага чакаць не засталося.

Ксёндз Марцэвіч яе да гэтага даўным даўно падрыхтаваў краснамоўным маляваньнем чарцей і анёлаў, пекла і рая.

Пасьля таго, як пан Вашамірскі распусьціў свой тэатр, выправіў на свой кошт у Парыж францускіх пэдагогаў—рэжысэра і балетмайстра, ксяндзу Марцэвічу ў пана Вашамірскага ня было чаго рабіць. Ад сваёй драматургіі яму застаўся адзін прыемны ўспамін: хвальба доктора багасловіі і філёзофіі—Курачковіча аб тым, што пекла ксяндза Марцэвіча можна параўнаць да пекла Дантэ.

Гэта моцна засела ў галаве ксяндза Марцэвіча. Давай,- падумаў ён— буду разьвіваць далей гэтае сваё маляваньне пекла. Магу давясьці яго перад старой паняй Вашамірскай да вялікага мастацтва.

Старая пані аказалася добрай глебай для імпровізацыйнай пякельнай творчасьці ксяндза Марцэвіча.

Дзень у дзень ксёндз, які цяпер не адыходзіў ад пані ні на крок, убіваў ёй у мазгі жывыя малюнкі страшнага пекла. Раю ён перад паняй мала расьпісваў. Ён спэцыялізаваўся галоўным чынам на пекле і яго насельніцтве, пачынаючы ад Люцыпара і канчаючы самымі просьценькімі чарцюжкамі.

Ад усіх гэтых гутарак старая пані ведала адно: калі яна грэшная, дык па яе душу прыдзе чорт - з рагами, з хвастом, з казлінай барадкай і казьлінымі капытамі.

Вельмі баялася пані чарцей, якія грэшных у смале смажуць. Яна ведала, што, каб ня быць грэшнай, трэба даваць грошы на касьцёл.

Шчодрай рукою яна сыпала золата. Вось хутка ксёндз Марцэвіч пачне будаваць гэты касьцёл. Толькі на званіцу яшчэ не хапае грошай...

У той час адзін манах бэрнардынец таксама зьбіраў грошы на касьцёл. Ён спыніўся і ў маёнтку пані Вашамірскай.

Вельмі ня рад быў свайму конкурэнту ксёндз Марцэвіч. Ён хмурыўся на манаха. Але манах быў такі набожны, што ксёндз Марцэвіч да яго доступу ня меў. Манах вечна малітвы шаптаў і набожнымі вачыма шукаў на сьценах сьвятых абразоў.

Манах быў таксама краснамоўны і таксама распісваў перад паняй пекла, ды так жыва, ажна ў пані вочы на лоб вылазілі ад страху.

Манах быў вельмі строгі і грозны. Ён спыніўся ў маёнтку пані Вашамірскай на некалькі дзён і заняў першае месца ў набожным серцы старой.

Яны, кзёндз Марцэвіч і бэрнардынец, ні на хвіліну не пакідали паню: па чарзе прыходзілі да яе і гутарылі аб пекле і чэрцях.

Аднаго разу, калі ксёндз Марцэвіч даводзіў пані, што грэшнаму чалавеку зьяўляецца чорт перад самай сьмерцю, калі ён прыходзіць па душу, каб яе у пекла забраць,—нячутна, ціха адчыніліся дзьверы пакою, дзе ляжала пані. У пакой увайшоў чорт, высокі, в казьлінымі рагамі з хвосьцікам, з бліскучымі вачыма...

Ксёндз Марцэвіч сядзеў каля пані і заканчываў новую сваю імпровізацыю пра чорта:

— Во як раз такі, як пані бачыла на абразох, дзе намалёваны страшны суд,—канчаў апошнія словы ксёндз Марцэвіч. Але колькі грэшныя павінны яго баяцца...

— Мэ-э-э!—замэкаў чорт пры дзьвярох,—я прышоў па душу пані... І голас выходзіў у яго нейкі казьліны.

Пані з крыкам падскочыла на ложку і зірнула ў бок чорта.

Ня менш за яе спалохаўся і кзёндз.

Ён пачаў класьці крыжы і шаптаць:

Зьгінь, сіла нячыстая! зьгінь! У імя айца і сына і духа сьвятога. Аман!

— Ня бойцеся,—сказаў чорт,—я той самы манах, я пажартаваў...

Чорт сарваў з сябе рогі, якія стукнуліся аб падлогу, сарваў хвост— і перад імі стаяў ранейшы манах...

Ксёндз Марцэвіч кінуўся да яго з кулакамі.

Бэрнардынец яго дэлікатна спыніў:

— Я і не манах, я—„Салавей“. Манах зьняў з сябе грым і сьвіснуў салаўём.

Пані Вашамірская ўжо ня чула „Салаўя“, бо заснула на векі.

Ксёндз Марцэвіч стаяў з вытарашчанымі вачыма.

— Як вам, ойча, падабаецца мой манах і чорт?—запытаўся „Салавей“ лагодным тонам у ксяндза Марцэвіча. — Не дармо-ж я быў у панскай студыі пад вашай апекай... І «Салавей» выняў з зішэні канчук...

Зноў сьвісты „Салаўя“ чуваць былі. Зноў аб ім панеслася гучная слава па ўсіх маёнтках.

Ён быў атаманам малайцоў, якія ўцякалі ад панскага прыгону, ад панскіх зьдзекаў. Ён зьяўляўся заўсёды да самых благіх паноў ваколіцы ў розных выглядах.

„Салаўіны“ сьвіст сеяў жудасьць і страх.

Цёмнымі грамадамі стаялі пушчы і лясы. У іхнюю глыбіню і сярод белага дня цені дрымалі. Шумелі дрэвы, выстаўляючы ў неба ад сполаху тысячы рук-галін, нібы ў вечнай малітве.

Па гэтых пушчах і лясох на страх паном вандраваў „Салавей“.

Ня раз у маёвую ноч, калі яркі круглы месяц углядаўся ў казачна прыгожыя панскія палацы, паны ўздрыгвалі ад страху, пачуўшы песьню нават звычайнага салаўя у густым пахучым парку...

Яны тады чакалі непажаданага гасьця.

* * *

Вось такую гісторыю чуў я ў цяперашняй „Савецкай Камуне“, у былым маёнтку пана Вашамірскага, ад старога дзеда, панскага лёкая.

— Мужыкам прыгоньнікам „Салавей“ шмат дабра рабіў! — некалькі разоў паўтараў стары.

Дзед скруціў „казіную ножку“, закурыў і падняўся з мяжы, дзе мы сядзелі. Ён задумна зірнуў у бок лесу. Вочы яго ўглыбіліся пад сівымі кусткамі брывёў.

— Ага, што я хацеў казаць? — запытаўся ў мяне дзед.

Дзед доўга думаў. Нарэшце, стукнуў сабе пальцам у лоб:

— Успомніў! — усьміхнуўся ён. — Вунь там за гэтым лесам есьць вялізныя пасекі, дзе ў восені шмат апенкаў бывае. Там стаіць курган. У старадаўныя часы там усюды была пушча непраходная. Вакол кургана шушукаліся высачэзныя дрэвы. Гушчэча была такая, што і днём было там страшна. Вось там і жыў „Салавей“. Гэты курган і цяпер завецца „Салаўінай гарой“.

— Невясёлая гэтая гара, — казаў далей дзед, — хоць і салаўіная. Вось пры паляках там легіянэры польскія тутэйшых вясковых дзяцюкоў — пяць чалавек застрэлілі... Тут у маёнтку польскае войска стаяла. Назьдзекваліся легіянэры над гэтымі хлопцамі, білі так, ажна ніводнай костачкі цэлай у іх не засталося. Іх павялі пасьля вунь туды, да „Салаўінай гары“. Там і прыкончылі. Бач, гэтыя хлопцы партызанамі былі.

Ад густога парка цягнуўся па полі доўгі цень. Адпала гарачыня летняга дня.

КАНЕЦ.

Менск, 20/VIII, 9/IX, 1927 г.

Ясакар

Ідзём у горы...

У нашым краі на сасонцы
Цяпер пабачыш ты зару.
Ідзём глядзець на захад сонца!
Ідзём глядзець сівы Эльбрус!

Эльбрус сівізнай замільгае,
Блісьне агнём яго чалма.
Дзе расьцьвіла таемнасьць мая,
Як успамін, зірне зіма.

Зіма на дзедавых кудзерцах
Засьлепіць шыр, як белы сон.
Заходу вогненае сэрца
На даль накіне жмут карон.

Кароны водблескам запаляць
Разьбу вячыстую хрыбтоў,
І залатыя стануць палі
Замест кізілавых кустоў.

Кусты зашэпчуць разьвітаньне:
„Сустрэч ня будзе з гэтым днём“.
І цень навісьне, як пытаньне,
Займжыць чарнёным серабром.

І серабром туман стушуе
Абрываў жудасных узор,
І забуяе, забушуе
Пад шклом нябёс квятніца зор.

І зор топазавае мгненьне
Закрышталюе, як раса.
І здасца мне, што лятуценьне
На небе сам я напісаў.

Пісаў крывёй, чытаць сам буду,
Пакуль усход пачне ржавець.
Буркне свой сказ мядзяным гудам
Мой шчыры друг—ручны мядзьведзь.

Мядзьведзь разьляжацца падушкай—
Лагодны, добры, як дзіця.
У яго вачох—у весялушках
Адбрызгі зорак замігцяць.

І замігцяцца думкай вочы—
Во загаворыць зараз ен.
Крывою лапай заласкоча—
Ён знае прыязьні закон.

Закон вялікай, шчырай дружбы
Яму вядом ня менш, чым нам,
Хоць ён у гутарцы ня дужы,
Ніколі граматы ня знаў.

Я знаю—ен пад пэрламутрам
Аблочных буйвалаў засьне;
Як лепшы дзядзька, сваю футру
Запрапануе шчыра мне.

І прытулюся я да шэрсьці—
Да мякка-бурае сьпіны,
Пачую стукат яго сэрца
І заспакою яго сны.

І сны пабачу я на яве—
Як граюць хмаркі на пуці,
Як горны вецер песьняславіць.
Пара, мой друг, пара ісьці!

Кіславодск,
10 верасьня 25 г

Сяргей Дарожны

Да дому

Як стаміўся і як зморан,
Адпачыць-бы ля ракі.
На сінеючых вазерах
Запяваюць трысьнікі.

Вее сінь туманам сьвежым,
Стома ўлеглася ля ног...
Пескавыя узьбярэжжы
Мне прыпомніліся зноў.

Да сяла ужо недалека,
Легкі дым ляціць з садоў,
Млын стары ўсё так-жа **бокам**
Пахіліўся над вадой.

Дзеравяная званіца
Ды разьбітыя званы
(Ім пара ўжо разваліцца)
Стогнуць нудна ў цішыні.

Вось і нашыя вароты.
Адчыняю. Як даўно!.
З брэхам „бобік“ наш дваровы
Зноўку лашчыцца ля ног.

Вось ен добры мой прытулак!
Колькі год і колькі зім..
— Добры дзень, мая матуля!
Гэта я.. Сяргей, твой сын.

— Ты, сыночак?.. Дагарае
Колер макавы зары,
І ўжо з радасьці старая
Больш ня можа гаварыць.

І ў расчыненую хату
Я іду, як новы госьць.
Як зьмянілася багата,
А ў старых—звычайна пост.

— Ну, расказвай-жа, матуля,
Ці здаровы сестры, брат.
Ува мне ‘шчэ не заснула
Юных год мая пара.

Я ‘шчэ помню, добра помню
Тую ростань і той дзень .
Асыпала сонца промні
На зямлю і на людзей

Я ішоў наўгад сьцягою
Пад абозны скрып калес
— *Маці, маці, што з табою?*
Не шкадуй... Я перанёс...

— Не шкадуй: такіх багата.
Хай ляціць, няхай яно...
На страсе і каля хаты
Вераб'і ўзьнялі садам.

І звычайная бяседа
Палілася за сталом:
— *Заўтра трэба йсьці на* сена,
А сягоньня жыта жном.

Ураджай хоць невялікі,
А *ле ўсё-ж, ты знаеш сам...*
І ад ветру ў садзе ліпы
Галаву схілялі к нам.

Маці змоўкла, спахмурнела,
Я панік ад звыклых дум,
Толькі слухаў, як зьвінелі
Песьні звонкія сялу.

А назаўтра, 'шчэ паляны
Ня ссыпалі росных сьлёз,
Пабудзілі мяне рана:
—Ў добры час,
На сенакос!

Максім Лужанін

Дома

* * *

Дасьпяваюць арэхі...
Туга...
Восень косы гаёў расчасала,
і лісты аплываюць
на дол.
Сэрца скардзіцца штосьці...
Чаго?
Вечарамі
мерзьне волкая даль.
Застывае ў паветры гамонка...
Ціхнуць песьні калёс,
і вазы
праплываюць,
губляючы сена.

* * *

Лета скончана...
Зноўку пара хараства,
зноўку восень прышла
і стаіць ля бяроз
ў пасмах
шоўкавых кос,
з залатым грабянцом,
і, як мара,
сама залатая.
Вечарынак няма,
а дзяўчаты
йдуць у лес за сяло
разьвітацца з цяплом
і сьпяваюць журлівыя, сумныя песьні.
Часам чуцен гармонік—
нясьмелы і ціхі—
пацалункам каханьня
у першую ноч...

. . . .

Паплавамі бадзяюцца коні—
фарбаваць капыты
ўсплёскам раньняй зары,
часта ржуць, выцягаючы тонкія шыі
к вазёрам,
дзе туман
дзень і ноч,
быццам сіняя памяць растаньня...

* * *

Жыта зьвезьлі ..
Прыбралі авес
позна ўвечар,
як зоры глядзелі у вочы,
і цяпер—
журавінамі пахне прасьцяг
Быццам
сонца у ржышчы шапоча
і трымціць,
раскідаючы водбліскі.
На дарогах
ня дрыжыць устрывожаны пыл,
прахалодаю стыгне паветра...
Зоры сталі ясьней і празрысьцей
і прыветлівей нават,
а усе-ж—
халадней...

* * *

Рана—сьцелецца дым...
Абзавуцца цапы...
Дзеці ў вокнах...
Хлеб з сьвежага жыта...
А ніяк гэтых дум не прагнаць,
што вясны ў адцьвітаньні
няма,
ня бывае...
Вось і шэрань кладзецца наўсьцяж:
на траве,
на ракітах,
на ўзьбярэжных кустох,
і вялізнымі лапамі
сьлед
ад пругменку
да лесу.

* * *

Бацька змораны...
Прыдзе, закурыць...
Заценьваюць радасьць маршчыны.
А усе-ж
супакойна чало.
(Залаціцца ў тарпох умалотнае жыта.
Пагамоніць крыху
ды ізноў на пругмень,
у гумно
веяць сонцам сагрэтую радасьць.

* * *

Я
сумую па некім. .
Шукаю чагосьці
ў запыленых кнігах...
Добра так
і нядобра ..
Могільнік,
быццам забытая кніга жыцьця.
Я хаджу
і нячутна кратаю нагою
жоўты ліст—
непахованы труп.
Сэрца ў смаглай трывозе...
Сэрца прагне чагосьці—
імкнецца
да новых блуканьняў,
трывог,
навальніц. .
Разьбіваецца шум
супакоем такім недасяжным,
як вялічча дубоў
і
стагодняя мудрасьць людзей.
Цераз тыдзень
паеду у Менск...
А хацелася-б далей!
Вось туды,
дзе імкнуцца да скал
залатыя усплёскі вясны,
дзе ад вечнага сонца
засохла туга з каранямі,
і ня ўзыдуць зярняткі
аджытых турбот.

* * *

Вечна прагну
і вечна імкнуся...
Сколькі замкаў збудавана!
Сколькі разбурана!
І учора,
і сёньня—
заўжды залатыя фантазыі—
белакрылыя птушкі
ўстрывожаных дум.
Кажуць,
гэта таму,
што кагосьці кахаю.
Сам ня ведаю...
Мо' й сапраўды?..
Можа й не?..
Можа гэта каханьне
к адзінаму краю,

краю сьлёз
і
тугі
і
вялікіх надзей
Сны бываюць усякія...
Іншы сон—
як жыцьцё,
часам нават праўдзівей
і радасьней
неяк...
Толькі вось:
пасьля сноў—
адчуваньне балюча абломаных крыл.

* * *

Сьняцца вочы мне...
Палкія дзіўныя вочы!
Быццам
белыя рукі
галаву маю туляць мацней
і мацней,
і схіляюцца вусны,
і паляць,
і томяць,
і каса абвіваецца
тонкай зьмяёю наўсьцяж...
А назаўтра:
заплаканай дзеўчынкай памяць—
губ адбіткі
і
шэлест чароўных страеў...
Я
калісьці чытаў,
што ня гэтак кахаюць,
хоць усе ахінаюцца косамі мар...
А Яна?
Сапраўды?
Гэткіх мар ня бывае?
І пунсовай істужкай:
нячутна—
пажар...
Каб хутчэй падышла Яна з чорнай касою,
з тонкім пурпурам вуснаў,
з крыніцай бліскучых вачэй!
Мармур белага твару
аднойчы бывае,
толькі ўпіцца красою
каму?

. . . .

Я маўкліва чакаю...
Стаю на каленях...

Клічу змрок...
Адчыняюцца дзьверы душы...
Цішыня...
Дзесьці там,
у антычнай імгле колёнады,
лёгкі поступ
і белы, як ростань,
убор...
Малажавыя водбліскі...
Taedium vitae!
Каляровае Зьзяньне...
Трымценьне...
Туга...
Ўсе бліжэй—
і пужліва мігаюцца сьвечы
у люстраным адбітку
азмрочаных сьцен...
Гаснуць сьцені...
Бягуць...
Мляўкі водар курэньняў...
Падыходзіць...
Прышла...
Падымае з кален...
Саламея, мая!
У вякох—
галава на сярэбраным сподку,
сёньня—
сэрца мае
і убор пацалункаў,
і каралі абдымкаў,
і жомчугі слоў
я прынёс, бы ваяк,
на сярэбраным сподку
у сьвятле дыямэнтаў
запаленых дум...
Шмат вякоў...
Ён—прадцеча,
а я?
Ён быў першы,
мо' буду апошні?
Адкажы!
І ў адказ:
Пурпуровай Заслонай ўздымаецца
Смутак..
Абвіваюцца рукі...
І вусны бліжэй...
Раптам грукат:
упалі колёны.
Цемната
у разбураным храме душы.
Зьнікла здань.
Я—адзін-адзінок.
Падымаю руіны ўспамінаў...

Клёны ўсплясхваюць лісьцём
і...
крокі
    ізноў...
— Гэта ты, мая радасьць?
— Твая...
. . . .

Пурпуровай Заслонай ўздымаецца
Смутак...
. . . .

Разьвітаюся з любаи ..
Хаджу. .
Цень бяжыць, падарожных пужае ..
І, здаецца, расой
пот і кроў
Беларусі
ляглі на калінах і травах.
І, здаецца, пры зорах
ўздыхае
маўклівы прасьцяг
гэтак цяжка,
на поўныя грудзі.
Скаргу чуюць: ці зоры,
ці я?
Можа разам?
Мо' й вецер часамі?
А ён забывае
ды імчыцца кудысь
расказаць, што было
і чаго
больш ніколі ня будзе.

* * *

Сонца зайшло...
Абыходжу вясковую цэркву...
Ліст шасьціць пад нагамі...
Паклікалі піць малако.
Падымаю лісты,
прасьціраю над імі далоні,
тужу
і
сьмяюся...
Сум вячорны...—
стары і нязнаны...
Сьвежа...
Падаюць яблыкі...
Блішча агеньчык між саду.
Адчуваю дыханьне зямлі.
Трохі холадна босаму.

10 жніўня 27 г.
Масква

Крапіва

Ідэі

Чуў я, скардзяцца часамі некаторыя пісьменьнікі, што тэмы ня могуць знайсьці. А як ты яе знойдзеш, калі тэм ніхто ня губляе? Зноў жа—тэмы ня грыбы, у лесе не растуць, дык і назьбіраць іх нельга. Марынованымі ў слоіках яны таксама не прадаюцца. А ты бяры дый пішы аб тым, што чуў, бачыў, або й сам выдумаў, абы яно на праўду было падобна.

Другі кажа: „ёсьць тэма, але не актуальная". або—„актуальная, але дробная". А вось дэтэрмінізм нас вучыць, што кожная зьява выклікаецца якімі-небудзь іншымі зьявамі, што былі для гэтага прычынаю, і сама яна, ў сваю чаргу, служыць прычынаю для іншых зьяў. Такім чынам, часамі самая дробная зьява можа паслужыць прычынаю вельмі буйной. Скажам, напрыклад, муха крапнула Остэну Чэмбэрлену на нос, і гэта мізэрная кропка цяжкою гіраю упала на чашку вагі пры вырашэньні пытаньня аб дыплёматычных зносінах Англіі з іншаю дзяржаваю. Або, напрыклад, блыха ўкусіла паважанага крытыка... за што? Ну, скажам, за што-небудзь кволае, балючае. У крытыка зараз-жа зьяўляецца крытычны сьверб, а ў выніку гэтага мы маем пагромны артыкул супроць „Узвышша".

І гэта тым больш можа здарыцца, калі кусала яго ня звычайная пасьцельная блыха, а, скажам, блыха зайздрасьці або зачэпленага гонару.

Артыкулы-ж у такім разе выходзяць, дык гэта, я вам скажу, проста золата! І колькі-ж яго вывезена ўжо на глебу беларускай літаратуры!

Зноў жа гісторыкі перадаюць факт, што Наполеон прайграў бой, здаецца, пад Ватэрлоо толькі таму, што ў яго быў катар (насмарк). А я на свае вочы бачыў шмат камандзіраў, якія акуратна хварэлі бягункаю (паносам) кожны раз, як толькі пачынаўся бой. Хварэлі і, вядома, былі біты. Не яны, разумеецца (яны вельмі рэдка). Біты былі тыя салдаты, якімі яны камандавалі А яны за сваю „доблесть" былі пацешаны „ганнаю", „ўладзімерам" або й самым „ягорам" розных ступяней. А разам з гэтым, вядома, і павышэньне па службе. А разам з павышэньнем, вядома, і прыбаўка пэнсіі, на якую і набываліся новыя споднікі да новага бою.

Я гэта ўсё к таму гавару, что нават і дробная тэма можа паслужыць буйной справе. Тым болей, што буйную тэму—дзе ты яе возьмеш? Калі й ёсьць якая-небудзь адна, дык і тую забралі ўжо „буйныя" пролетарскія пісьменьнікі.

Дык вось я й хачу расказаць тут пра адну дробную зьяву: як у аднаго небаракі завяліся ідэі, і як ад гэтага карасі падохлі.

Але што гэта такое, наогул, ідэі, чытачу адразу цяжка зразумець. Дзеля гэтага я павінен уводзіць яго ў курс справы спахвала і знаёміць на прыкладах.

Ці кусалі вас, напрыклад, калі-небудзь скакуны, і ці ведаеце вы, што гэта за смак?

Калі вы былі хоць раз на дачы, то, напэўна, ведаеце, што гэта за смак А калі не, дык раю вам паехаць ды паспытаць.

Памятаеце?—Толькі гэта вы сьцішыліся каля свае супольніцы ды пачалі драмаць, а тут вас раптам—джыг! за самае чулае месца. Вы

гэта—цоп! Ну, думаеце, папаў. Але-ж дзе там! У руцэ толькі чулае месца засталося, а ён тым часам—джыг! вас за другое месца. Вы зноў—цоп! і зноў промах.

І нават калі вы запаліце агонь ды папросіце на дапамогу вашу румяную палавіну з яе спрытнымі манікюрнымі пальчыкамі, дык і тагды аблава рэдка калі ўдасца. Скачуць, праклятыя, так, што ніякі інструктар фізкультуры не паправіць. І ўвышкі, і ўдаўжкі, і з перашкодамі і без перашкод,—вось так хоць ты бяры дый выкладай першы прыз кожнаму з іх.

Цяжкая гэта справа—лоўля скакуноў. Шмат шпаркасьці і спрыту патрабуе. Кажуць, „пролетарскія“ пісьменьнікі, калі хочуць надаць з часам сваей творчасьці найбольшую дынамічнасьць, заўсёды пачынаюць з лоўлі скакуноў.

Праўда, што на скакуноў можна купіць парашка. Есьць, напрыклад, пэрсідзкі. (Асабліва памагае, калі, злавіўшы скакуна, падпячы яго на лямпе і тагды пасыпаць парашком).

Не паможа пэрсідзкі, дык ёсьць яшчэ японскі.

А ўжо калі й гэты не паможа, ну то тагды—палын. За пазуху панапіхаў, у пасьцель наслаў ды яшчэ, напарыўшы, напіўся нанач, дык быць ня можа—павінны павыдыхаць.

Ну, але калі ў вас завяліся ідэі—каюк! Прапашчы вы тагды чалавек. Тут ужо ні ваша манікюрная палавіна, ні парашкі ні нават палын—ніштo вам не паможа.

Вось гэтыя самыя ідэі і завяліся ў Міхася Мігуцкага.

Вы можа й ведаеце яго: жыве недалека ад мяне, жоўты дом, напро ціў. Такі белы, стрыжаны, сам худы і чаравікі падраныя.

Дык яны яго, небараку, так апанавалі, што й рады няма. Грызуць, точаць і ўдзень і ўночы, і зімою і ўлетку так, што нават і сам ён і жонка яго (адну толькі й мае) зрабіліся падобнымі на сухія адцятыя ідэі.

Сам ён тутэйшы, менскі. Нешта некае некалі скончыў, здаецца некі тэхнікум. Прынамсі ён цяпер лічыць сябе за страшэнна вучонага чалавека, а галоўнаю сваёю спэцыяльнасьцю лічыць інжэнэрства.

Кожную раніцу, убачыўшы мяне яшчэ здалёк, ён гукае:

— Маё шанаваньне, профэсар! Як ваша здароўе?

— Добры дзень, інжэнэр! Як вашы работы?—пытаюся я ў сваю чаргу.

Даўно я прывык ужо да свайго профэсарскага званьня, якім, па сваёй дзівацкай дабраце, надарыў мяне Мігуцкі. Я вельмі й не спрачаюся, бо даволі знаю профэсароў, якія набылі сабе званьне якраз такім шляхам.

Ён мне зараз-жа пачынае расказваць, як у яго пасоўваецца пабудова, распачатая на гэтым тыдні, і абавязкова канчае сваю гутарку тым, што ў яго, каб скончыць распачатую справу, не хапае з паўтысячы рублёў і што добра было-б, каб я пазычыў яму гэтыя грошы.

Я заўседы адказваю, што ўжо хутка скончу сваю навуковую працу „Псыхо-патолёгічныя асаблівасьці Загароднай вуліцы“ (гэта наша вуліца), што засталося яшчэ толькі правесьці нагляданьні над адным вельмі цікавым экзэмплярам—і будзе ўсё. І вось калі я надрукую гэту працу ды атрымаю тысячы паўтары гонорару, дык тагды ня толькі магу пазычыць, а нават і компаньенам магу быць у якім-небудзь яго прадпрыемстве.

Мігуцкі рад і загадзе дзякуе мне за давер'е і падтрыманьне.

Трэба сказаць, што захапляўся ён ня толькі інжэнэрствам. Яго цікавіла ўсё. Бадай ня было ніводнай галіны навукі і тэхнікі, якая-б яго ня цікавіла і ў якую-б ён не захацеў унесьці нешта новае.

Калісьці ён служыў кіраўнікам спраў аднае ўстановы і вызначыўся тым, што пробаваў навучыць машыністак, каб кожная з іх магла друкаваць на дзьвёх машынках разам розныя паперы. Дзеля гэтага ён кожную з іх застаўляў практыкавацца па дзьве гадзіны ў дзень пасьля заняткаў. Машыністкі плакалі і скардзіліся мясцкому ды адміністрацыі, а ён усё стаяў на сваім, аж пакуль самога не скарацілі.

З таго часу Мігуцкі ня служыць, а жыве даходамі з невялічкага свайго гароду. Гарод даглядае жонка. Яна сее трускалкі, маліну, агуркі ды разводзіць розныя кветкі. Гэтым і жывуць.

На непрактычнасьць Мігуцкага жонка ніколі не наракае і, здаецца, шчыра любіць яго, хоць і ня выказвае асабліва сваіх пачуцьцяў, мусіць, каб не пашкодзіць яго няэьлічоным плянам.

А ён за што толькі ня браўся! Засноўваў таварыствы: па распаўсюджваньню гідро-тэхнічных ведаў, па разьвядзеньню коркавага дрэва на Беларусі і нават, здаецца, таварыства дапамогі бясхвостай жывёле і старым халасьцяком.

Самым жа значным было таварыства па эксплеатацыі рыбінай лускіі Таварыства мела замер наладзіць здабываньне пэрламутру з рыбінай луск. па рацэпту правізара Скульскага. У таварыства запісалася ўсяго дзевяць членаў. Апрача самога Мігуцкага, там былі адзін супрацоўнік архіву, адзін кандуктар з конкі, адзін загадчык разьніцы ды яшчэ нехта з камгасу, а рэшта—невядомай профэсіі. Таварыства нават і адозву выпусьціла, каб усе грамадзяне гораду Менску, хто мае луску, не выкідалі яе ў памыйную яму, а па сходнай цане дастаўлялі на адрас таварыства.

Але з гэтага нічога ня вышла,—рацэпт Скульскага патрабаваў сякога-такога абсталяваньня. А што ты будзеш там абсталёўваць, калі сырцу недахват? Праўдзівей кажучы, зусім няма сырцу, апрача лускі з тае рыбы, якую елі самі члены таварыства. Яно рыбы ў Менску ня так ужо й многа— гэта раз. Дый народ менскі, як скардзіўся Мігуцкі, стаў такі пражорлівы, што рыбу есьць з лускою і, мусіць, нават не патрошачы.

Ува ўсякім разе гэта добрая справа ня ўбачыла сьвету, і, такім чынам, чалавецтва пазбаўлена прыемнасьці зашпыляцца мацыцовымі (пэрламутравымі) гузікамі, а павінна здавольвацца касьцянымі, палатнянымі, а найчасьцей папяровымі.

Далей на Мігуцкага накаціла захапленьне мэтодолёгіяй навук. Ён выказаў гіпотэзу, што для ўсіх навук павінен быць адзін мэтад дзеля таго, што, якую-б мы галіну ні ўзялі, там адбываюцца процэсы, вельмі падобныя да процэсаў любой іншай галіны. Напрыклад, паводле яго тэорыі, зьявы памяці ў чалавечай псыхіцы вельмі адпавядаюць акамянеласьцям у прыродзе, нафтавыя фонтаны—выдзяленьню мачы, а вульканічныя выбухі— фізыолёгічным процэсам у чалавека з сапсаваным жыватом. Ён нават цэлы трактат напісаў быў дзеля апраўданьня свае тэорыі і месяцаў са два лазіў з ім па розных рэдакцыях, але не знашлося ахвотніка надрукаваць.

А памойму, ён проста ня ўмеў зрабіць. Адзін мой знаёмы дык такім чынам стварыў сабе навуковае імя. Ён напісаў трактат аб уплыве сонечнага зацямненьня на плоднасьць трусоў і зубных дактароў. Яго таксама спачатку не хацелі нідзе друкаваць. Дык ён падмацаваў кожнае сваё палажэньне чатырма радкамі са зборніка вершаў аднаго рэдактара і тагды пашло як па масьле. Знаёмы заказаў сабе сотню адбіткаў з артыкулу, раздаў яго ўсяму вучонаму сьвету. З тае пары ён стаў салідным вучоным.

Але наш інжэнэр не здаўмеўся гэтак зрабіць і застаўся ні з чым.

Аднак гэта не перашкодзіла Мігуцкаму і надалей цікавіцца навукамі і ўносіць у іх час-часом розныя зьмены ды папраўкі. Так, напрыклад, пазнаёміўшыся бліжэй з псыхолёгіяй і фізыолёгіяй чалавека, ен знашоў, што прырода зрабіла вялікую памылку, даўшы чалавеку адзін лішні ворган, а ўласна—нос.

Па думцы Мігуцкага, нос існуе толькі для таго, каб утыкаць яго, куды ня трэба, хварэць катрам ды заставацца заўсёды з носам. А што чырвань носа сьведчыць аб падтрыманьні яго гаспадаром броварнай прамысловасьці, дык гэта ніякага практычнага значэньня ня мае: няхай нос у цябе будзе чырванейшы, як у бусла, дык усё роўна ніхто табе за гэта чаркі не паднясе.

Засталася яшчэ толькі адна функцыя носа—нюхаць. Але вось тут якраз Мігуцкі і бачыць той паралелізм у прыродзе, тое злачынства супроць рэжыму экономіі, за якое належыць на казённы харч саджаць.

Справа ў тым, што розныя пахі можна ўспрымаць ротам так жа добра, як і носам. І наадварот—носам можна распазнаваць розныя смакі.

Але рота нельга замяніць носам, бо ім нельга гаварыць, дый жаваць таксама нельга—зубоў няма. Нават каб яны й хацелі вырасьці, дык для іх у носе патрэбнага пляцу ня знойдзецца. А вось нос ротам замяніць цалкам можна: рот згаджаецца ўзяць на сябе адзіны важны носаў абавязак—нюхаць (Ня ведаю, ці былі ў Мігуцкага якія-небудзь проэкты наконт дадатковай аплаты за такую звыш-нагрузку).

Ня хочучы быць галаслоўным, Мігуцкі праверыў гэта ўсё на практыцы. Ён заказаў жонцы, каб яна згатавала некалькі страў не з такім смакам, які яны маюць звычайна. Калі ўсё было гатова, Мігуцкі завязаў рот і пачаў пробаваць стравы носам. І, кажа, распазнаў. Пазнаў, напрыклад, што какао з лімоннаю кіслатою, журавінны кісель з турэцкім перцам, а катлеты моцна перасоленыя.

Пасьля гэтага ён заляпіў нос хлебным мякішам, завязаў хусткаю вочы і разявіў рот. Жонка стала падносіць да яго рота розныя пахі: одэколён, нашатыр, карболь, селядзец, тухлае яйцо. І ён нібы таксама даскана распазнаваў усе гэтыя пахі.

Вынікам гэтых досьледаў зьявіўся новы навуковы трактат, але таксама не падмацаваны вытрымкамі з вершаў ніводнага рэдактара.

Пасьля гэтага ў Мігуцкага на некі час адпала ахвота займацца навукай, дык затое ён яшчэ з большым запалам ухапіўся за тэхніку і за падняцьце ды пашырэньне свае невялічкай гаспадаркі.

Пачалося з вады. Як я ўжо казаў, жонка Мігуцкага падобна да адцятай ідэі—шчупленькая ды кволенькая, а вадаправоду няма: па ваду прыходзіцца хадзіць сажняў за пяцьдзесят. Вось яна сюд-туд дый просіць Мігуцкага, каб ён вады прынёс. І якраз трапляе ў той час, калі ў Мігуцкага сьпеюць самыя дзіўныя проэкты, якія могуць ашчасьлівіць разам усё чалавецтва, ці, прынамсі, насельнікаў Загароднай вуліцы Як толькі жонка забразгае вядром, дык у Мігуцкага ўсе проэкты як памялом вымела з галавы.

Вось ён мучыўся, мучыўся дый стаў думаць—а ці ня можна тут чаго небудзь выдумаць? А якое тут ліха выдумаеш, калі Загародная вуліца з цэлую вярсту ад гарадзкой вадаправоднай сеткі? Але інжэнэр Мігуцкі выдумаў: ён рашыў устроіць вялізарны сіфон. Гэты сіфон будзе выходзіць з калодзежа і, апісаўшы вялізарную дугу, праткне страху ды столь Мігуцкага і скончыцца на кухні блішчастым масяндзовым кранікам.

Мігуцкі і кранік нават купіў, а з ім частку труб. Але калі прышлося да работы, дык Рыжы Мінька, на двары якога знаходзіўся калодзеж, упёрся і ні з месца.

— Ты мне, кажа, гэтаю трубою ўсю воду высмакчаш, і самавара ня будзе чым наліць. А плаціш за ваду, нябось, толькі паўрубля ў месяц і то, калі ёсьць грошы. А калі яны ў цябе былі?

Мігуцкі, вядома, зазлаваў, а зазлаваўшы, вядома, падаў на суд.

Але пакуль суд судзіў, інжэнэр не сядзеў, злажыўшы рукі. Ён распачаў новую справу, і на гэты раз прычынаю былі карасі. Справа ў тым, што ён вельмі любіў рыбу, асабліва карасі ў сьмятане. І Мігуцкі ня толькі проста любіў рыбу,—ён лічыў сваім абавязкам любіць яе. Ён, бачыце, недзе вычытаў, што ў рыбе многа фосфору і што фосфор—гэта галоўны матар'ял, з якога будуюцца мазгі. Вось, каб зрабіць свае мазгі яшчэ больш гэніяльнымі, ён і налягаў на рыбу.

Ня прыняў пад увагу ён толькі таго, што на менскім рынку сьвежая рыба—рэч даволі такі рэдкая. Такая-ж рэдкая, як, скажам, напрыклад, сьвежая думка ў перадавіцы провінцыяльнай газэты. Ну а ў тухлай рыбе якая ўжо к чорту гэніяльнасьць для мазгоў—адны мікробы злоякасныя. Аднак жа, праўда праўдаю—карася ў сьмятане ён вельмі паважаў.

Але-ж карася нават і тухлага не заўсёды знойдзеш на рынку. Дый у цане яны ўсё такі. Дык вось Мігуцкі і рашыў разьвесьці сваіх карасёў. А для гэтага варта было толькі сажалку выкапаць, хоць і не вялікую. Ваду дажджавую можна сабраць, пракапаўшы да сажалкі канаўкі. Ды на ўсякі выпадак і ад сіфона трубку можна правесьці (ён спадзяваўся, што суд дазволіць яму ўстроіць гэты сіфон).

Як надумаўся, так і зрабіў: назаўтра наняў нямога Лёшку капаць сажалку, умовіўшыся плаціць яму па паўрубля на дзень. А Лёшка й гэтаму рад—дзе яму больш зарабіць?

Капае Лёшка ў гародзе Мігуцкага сажалку ды каля самага плоту, што абгароджан сад Рыжага Міські. Выкапаў такі й дабраватую яму.

А тут якраз і дождж пашоў, вады чуць ня поўну яму нацякло. Рад Мігуцкі. З дзесятак жывых карасёў купіў ды пусьціў у сажалку.

Плаваюць зьбянтэжаныя карасі ды самі ня ведаюць—ці то ім пладзіцца, ці пачакаць.

А грунт у гародзе Мігуцкага гліністы,—берагі сажалкі паразмакалі і сталі абвальвацца. Абваліўся і бераг пад плотам Рыжага Мінькі, а разам з берагам абваліўся ў сажалку і кавалак плоту.

Цяпер ужо Міньку прышла чарга злаваць. Ён і сапраўды зазлаваў ды таксама падаў на суд. Апрача гэтага, ён яшчэ заявіў, што Мігуцкі нямых на работу наймае ды плаціць ім толькі па паўрубля.

Прайшло месяц, можа болей, а можа й меней. Суд разгледзеў заяву Мігуцкага і адмовіў. Пасля той жа самы суд разгледзеў заяву Рыжага Мінькі і прысудзіў. Прысудзіў, каб Мігуцкі заплаціў Міньку дваццаць рублёў за зробленыя страты, і даплаціў нямому Лёшку па два рублі за кожны дзень работы. І яшчэ засудзілі Мігуцкага на два месяцы ў дом прымусовай працы за эксплёатацыю інвалідаў.

Тым часам стала на пагодзе. Вада ў сажалцы высахла—засталося толькі на дне. Карасі моцна засумавалі. І сьмятана ім не на ўме—павыпруджваліся дый плаваюць жыватамі дагары.

Інжэнэр Мігуцкі адбывае свой тэрмін у допры, складае новыя пляны ды адкрывае новыя амэрыкі.

А жонка яго прадае трускалкі ды маліну і сама ваду носіць. І ня толькі ваду—носіць яна час-часом яшчэ ў допр булку ды кілбасу. Любіць свайго інжэнэра, ня гледзячы на ўсе яго амэрыкі. А можа й амэрыкі любіць. Можа нават амэрыкі больш, як яго—хто яе ведае.

А карасі так сьмятаны й не дачакаліся—павыпруджваліся.

Але-ж апісаныя тут зьявы такія дробныя, мізэрныя, асабістыя, што нават і дэтэрмінізм ім не паможа,—ніякіх іншых зьяў яны выклікаць ня могуць... Так, напэўна, думаюць некаторыя. Але я зараз давяду, што гэта ня так.

Даводжу.

Хто ведае, можа яшчэ таварыства па эксплёатацыі рыбінай лускі і разгорне сваю дзейнасьць Тагды гэта вельмі адаб'ецца на дабрабыце насельніцтва, і людзі, якія ўмеюць лавіць рыбку ў мутнай вадзіцы, будуць мець дадатковы прыбытак яшчэ й ад лускі. Нават тыя рознавіднасьці, пра якіх кажуць, што яны—ні рыба, ні мяса, таксама будуць мець выгаду, калі хоць капельку здолеюць абрасьці лускою.

Хто ведае—можа, інжэнэр Мігуцкі, вярнуўшыся з допру, яшчэ здолее падыйсьці да рэдактара і даць ход свайму трактату аб непатрэбнасьці носа. У выніку гэтага ўсе насы стануць беспрацоўнымі і інвалідамі і напэўна будуць атрымоўваць дапамогу, хто грашовую, а хто й натураю— фігавую, да якой некаторыя даўно ўжо прывыклі. Гэта, вядома, моцна адаб'ецца на бюджэце, і тагды, дзеля захаваньня рэжыму эканоміі, пачнецца культывацыя людзей бязносых. А гэта ў сваю чаргу адаб'ецца на псыхіцы і ідэолёгіі грамады. Тагды рымскі нос, як ідэал чалавечага хараства, зьнікне зусім, стане здабыткам гісторыі. Заміж твару з рымскім носам ідэалам хараства стане твар бязносы, гладкі, так што, глянуўшы на такі твар, адразу й не разьбярэш, што тут трэба надзяваць—капялюш ці галіфэ; па продукцыі прыдецца ўжо меркаваць. (Цяпер у нас такога ідэалу дасягаюць часамі толькі сальнічыхі ды галоўбухі). Такое абсолютнае бязносьсе ня выгадна будзе для тых, хто заўсёды трымае нос па ветры і з аднакаю прыемнасьцю ўцягвае як дым пролетарскай фабрыкі, так і дым кадзіла і подых буржуазнага балота, абы гэта было з ветрам. Абыходзіцца бяз носа ім будзе тым больш нязручна, што рота разяўляць яны ня прывыклі.

Што да поэтаў і пісьменьнікаў, дык ад пагалоўнай бязносасьці яны-б нічога ня страцілі, а мелі-б толькі тую выгаду, што выдавецтва-б ужо ніколі больш не вадзіла іх за нос. Зноў-жа сярод поэтаў і пісьменьнікаў зусім ня было-б тагды такіх, каля якіх нашы крывіцкія крыткі так стараюцца з насоўкаю, перад тым, як пацалаваць.

Ну, а калі й сапраўды тэма майго апавяданьня такая ўжо „бледная“, дробная і мізэрная, дык яна, прынамсі, хоць можа паслужыць тэмаю для тых, каго часта блохі кусаюць.

Ўладзімер Жылка

З „Вершаў спадзяваньня“

* * *

Ледзь знаёмы пачуецца гук,—
І туга і хаўтурнае змоўкне галошаньне.
О, лілеі пяшчотныя рук,
Мая радасьць і дзень уваскрошаньня!

Спадзяваньнем апошнім ты так неспадзевана
Зазіяла ў маёй цішыні,
А я думаў, што ўсё перасьпевана,
І дасьпеваны гэныя дні.

Варажы-ж, варажы, нявымоўнае бачаньне,
Мне зьвінець і звінеці мацней.
Будзе ноч нямінучая—страчаньне
Тваіх рук, незраўнаных лілей!

1925 г

* * *

Няма збавеньня
Апроч пекнаты.
У маім маленьні
Адзіная ты.

Аднэй між дзеваў
І верных жанок
Высокіх сьпеваў
Адвечны зарок!

Прамень сьвітаньня
І сонечны госьць,
Людзей вітаньня
Ты вартая ёсьць!

О, будзь хвалёна,
Вялічана будзь!—
Табой збавёны
Ня вызнае жудзь.

Малю й гукаю
У няўхільную сінь:
— З тугой адчаю
Мяне не пакінь!

Ў баі жыцьцёвым
Адвагі прыдай,
Нацзеі словам
Мяне прывітай.

Пакліч павеўна
І радасьць разьлі,
Дазволь мне пэўна
Ступаць па зямлі!

1925 г.

* * *

Калі змрочнасьць ахінвае цьмянае
Ціхавейнаю хусткай утомы,
І рука яе ў суцень прыбраная
Зацірае ўсе рысы і зломы;

І калі цішыня нярухомая
Заплятае на сон свае косы,
І на кветках красой невядомаю
Заблішчаць пералўныя росы,—

Я хачу вам сказаць далікатнае,
Што, як вашы лятункі,—люботна
Уздыхнуць і згадаць нявыдатнае,
Што гучыць бяз тугі, бесклапотна.

Як дзяцінства гады незваротныя,
Тыя гукі, што родзяцца ў цішы;
Як вады плюскатаньні пяшчотныя,
Чараваньне тых слоў закалыша.

І ушчэнт закаханасьці поўныя
І таго, што ня выкажаш мовай,
Мы пяройдзем мяжу ў нявымоўнае
За рубеж чалавечага слова.

Блізасьць гэткая 'шчэ не запісана,
Хоць для сэрца ад веку радзіма.
Немагчымасьцю сэрца ўкалысана,
Немагчымае блізка й магчыма;

Калі росы, як пэрлы срабрыстыя,
На лістох і на травах так густа;
Калі змрочнасьці ціхай празрыстае
Легкавейная, кволая хуста;

Калі мяккасьцю фарб нязвычайнаю
Задрамала лагоднасьць над сьветам;
Калі сувязьзю вечара тайнаю
Ноч суточана з днём яснакветам.

1925 г.

Маладосьць

1.

Завечарылася бярозавая просінь,
У далях вечар дым пераліваў.
А млечны шлях на сіняватых плёсах
Заранкамі дарогу вышываў.

Мне марыцца: нібыта тэй дарогай
З прадвечнасьці вярнуліся гады,
Я не поэт, а хлопчык басаногі,
За рубяжамі сьвет і гарады;

Нібы з туманаў выплыла паданьне
Пра гэта возера, як сьведку дзіва-дзей...
Я ўспамінаю першае каханьне
І першы хмель разбураных надзей.

З тае пары я шмат перамяніўся—
(Цьвітуць да часу ў жыце васількі...)
О, вечар, вечар, што завечарыўся,
Куды сплылі ружовыя вянкі?

2.

Восень сьцежкі ў садох замятае,
А ў душы толькі холад і дым, толькі холад і дым.
Пад асеньнія скрыпкі пашла дарагая
Падарыць сваё сэрца другім.

Толькі холад і дым. І снуюць і снуюць успаміны,
Лісьці сыплюцца, сыплюцца лісьці бяроз.
Ой, як шкода мне, шкода каліны,
Што буй-вецер па полю растрос!...

Не падняць ёй лістоў у даліне
Мне-ж за днямі ня бегчы усьлед, не пабегчы усьлед;
Зацьвіце новым цьветам каліна,
А юнацтва ня верне поэт.

Адасьніліся майскія росы.
У душы толькі холад і дым, толькі холад і дым,—
І ня шкода, што любая косы
Падарыла сягоньня другім.

3.

Тухнуць зары залатыя агаркі,
Гаснуць юнацкія мары ў грудзёх.
Шклянкі пустыя, пабітыя шклянкі—
Дні маладосьці сплылі ў туманох.

Гэй, весялей падымаема чаркі,
Вып'ем юнацкую радасьць да дна!
Заўтра датлеюць агаркі,
Заўтра пахмельле бяз сьлез і віна.

Палкіх гарэз не вярнуць, дарагія:
Нашы гарэзы патухлі даўно.
Заўтра на зьмену нам прыдуць другія
Піць маладое віно.

Менск—Парэчча
1927 г.

Сэід Шырвані

Газэлі

1

Дзе тыя ласкі з каханаю зоркай у гэныя ночы,
нашы спатканьні, хмялевасьць гаворак у гэныя ночы?

Чорныя косы, як сьвятасьць Каабы[1]), свае рассыпала,
сон навяваючы засьцілай чорнай у гэныя ночы.

Хвалу пра келіх аддаўшы заўчасьне з сваёй улюбёнай,
разам пілі з ёй, фіялкава кволай, у гэныя ночы.

Полымем сэрца й душу агартае, калі я згадаю
палкасьць каханьня, якім быў я повен у гэныя ночы.

Быццам залева, дайшоўшы да мора, ўшчуваецца ў хвалях,
каля каханай сябе супакойваў у гэныя ночы.

Ператвараўся ў слух, о Сэід, я ўсёю істотай,
голас пачуўшы салодкагаворнай у гэныя ночы.

2

Што ты заўсёды сядзіш на цыноўках нязрушна, ваіз?[2])
Богам тваім прысягаю, што гэта двудушнасьць, ваіз!

Вельмі прыемны твой заклік да чцівага зьдзейсьненьня спраў,
сам жа ня маеш ні воднае, гэта няслушнасьць, ваіз.

Плачаш ты ў кожнай хвіліне, пра пекла гаворачы нам,
гэта ўдаваньне навошта, навошта ты хлусіш, ваіз?

Погляд вачэй сваіх ты прышываеш да скарбаў сірот,
праўдай прыдбаць свой пражытак сябе ня прымусіш, ваіз?

Зьвестак ня маеш адносна Каабы, о, яраў[3]) ты твар,
словы бяз смаку тваё і ня ўходзяць у вушы, ваіз.

Ты спадзяешся на справы свае, што зрабіў мо' калі,—
„боскую літасьць"[4] чакаем на нашыя душы, ваіз.

О, каб Сэід стаў хаваць ад цябе, што ён любіць віно,
быў бы, напэўна, тады ён такім жа двудушным, ваіз!

3

Сэрца, ты шлях свой у кáрчму, не шлях для малельні—трымай,
сэрца, не пацеркі чорных загідаў[5]), а келіх трымай.

Сэрца, ня мкніся ў мэчэць да загіда, па ўсім не шкадуй,
хіжым загідам з мэчэцьцю—„руіна"—найменьне трымай.

---

[1]) Кааба—„сьвятарня" мусульманская, дзе быццам знаходзіцца Магамэтава труна.
[2]) Ваіз—прапаведнік, казальнік.
[3]) Яр—літаральна „улюбеная, каханая"; у даным разе як жанчына, абузьніца
[4]) „Боская літасьць"—*частка жартаўлівай цюркскай пагаворкі.*
[5]) Загід—манах (чарнец)—пустэльнік.

Сэрца, мо' з на́дзвыш аддана ты косам красунь,—
вінна ў вар'яцтве, ланцуг да стамленьня трымай.

Можа зыскоўная зорка расчосваць захоча касу,—
сонца, трымай ты люстэрка, а месячак—грэбень трымай.

Я зганьбаваўся, глядзі як! каханьнем сваім да красунь,
словы пра Мэджнун[1]) і Фэрхад[2]) ты казкай няпэўнай трымай.

Сэрца, шляхоў дасканалых шукаеш—адзін табе дам:
шлях матылька—на агонь—ты узорам сумленна трымай.

Сэрца, аддаўшы душу улюбёнай, імкніся згарэць:
палкасьць каханай агорне, атуліць праменьнем—трымай.

Хай у мэчэць палахлівы з загідам на модлы ідзе,
ты, о Сэід, лепш у ка́рчме сядзі і свой келіх трымай.

З цюркскай пералажыў

Ўл. Дубоўка

Заўвагі.—Гэтыя газэлі выдатнага цюркскага поэты Хаджы Азім Сэіда Шырвані, ці Сэіда Шырвані, як ён звычайна завецца, мы зьмяшчаем выключна як узор газэлі, цікавай у композыцыйных адносінах. Праўда, „царом газэляй" на ўсходзе лічыцца пэрскі поэта XIV ст. Хафіз, але пераклады з пэрскае мовы мы адкладаем на далейшы час з прычыны таго, што ў наступным годзе выконваецца 40 гадоў пасьля сьмерці Сэіда Шырвані, агульна прызнанага поэты Азэрбайджана. Да таго часу „Узвышша" ці выдрукуе шэраг перакладаў з яго твораў на старонках часопісі, ці выдрукуе паасобны зборнік, прысьвечаны памяці гэтага рэволюцыйнага для свайго (ды і для нашага—ва ўмовах усходу) часу поэты

Для таго, каб чытач хоць крыху ўявіў яго рэволюцыйнасьць у адносінах да рэлігійнае цемры, даволі прыгадаць тое. што магаметанскае веравызнаньне забараняе ўжываньне віна Заклікаючы ў „мэйханэ" (карчму), адклікаючы народ ад мэчэці, Сэід страшэнна абурыў супроць сябе магаметанскіх духоўнікаў, якія прычыніліся да яго сьмерці. Так, адзін гісторык (Карчалінскі, „Литература азербейджанских татар", Тифлис 1903, ст. 41) піша наступнае: „упорно указывается и на то, что она (сьмерць. последовала от неосторожного обращения (!!) с ним толпы, которую неодно) кратно возбуждало против него враждебно относившееся к нему местное духовенство- Говорят, что его будто задавила толпа народа во время выхода из мечети"...

---

[1]) Мэджнун—гэрой арабскай нацыянальнай легэнды пра каханьне (вядомыя „Лейла і Мэджнун).

[2]) Фэрхад—гэрой пэрскай нацыянальнай легэнды пра каханьне („Фэрхад і Шырын").

А. Мрый

Камандзір

(Апавяданьне)

— Ого! Цяпер я сьцішыўся, цяперака я ўходаваўся! Што я цяпер? Самы ціхі чалавек у вакрузе. Жонка, дзеці, жыву, як расьліна! Асеў на зямлю, ды цягну яе, як цяля карову. А калісьці я быў гэрой! Чаго вы сьмяецеся? Што?... Ці быў я на вайне? На якой?.. На нашай быў! З 18 году, а было мне тады 22 гады, як лёду...

Падарожны памаўчаў, падкінуў у вагонь трусу, не сьпяшаючыся скруціў сабаччую ножку, запыхкаў моцнай махрой і пачаў нам расказваць.

— Я і цяперака, калі што будзе, дык першым у пекла пападу. Мяне, бачыце, камандзірам зрабілі.

Начлежнікі зарагаталі. Брудная сялянская кашуля, абмазаная каланіцай сьвітка, смаркаецца саматужным спосабам... Камандзір!..

— А як гэта вышла? Пераказаць, дык не дасьцё веры! Было гэта тады, як немцы захапілі наша мястэчка. Сталі яны мне папярок глоткі!

Не магу на іх глядзець, не хачу пад імі, храпаідаламі, быць. Узяў ды драла ад іх.

Еду сабе ў Бабруйск І там нямецкія капіталісты імпэрыялізм разводзяць. Я яшчэ далей пасунуўся, а яны ўсьлед па пятах, ну, проста некуды дзецца.

Прыяжджаю я ў Клінцы. Што ты скажаш? І тут яны. А са мной ехаў яшчэ адзін пісталет, звалі яго, як і мяне, Віньнік. Толькі мяне Хвёдар па празваньню, а яго Мартын. Цяпер няма яго на сьвеце. Загінуў у завірусе і костачак не пакінуў. Добры быў хлапец, хоць і браценьнікам мне прыводзіўся.

Распыталі мы пра нашых. Кажуць нам, што гвардзейцы тут недалёка стаяць, а дальш немцы ўжо ня пойдуць.

— Пачакай! кажа мне Мартын.—У мяне канбенацыя!

— Якая? пытаю.

— Хадзем, запішамся ў гвардзейцы!

— Што ты ачмурэў? Мы-ж ня ведаем, што ёсьць стрэльба! На сьмех ці што йсьці?

А мы з ім да гэтага часу грузавікі цягалі, з вінтоўкай ні бэ, ні мэ ня ўмелі.

— Нічога, кажа Мартын:—за спыт ня б'юць у хрыбет. Людзі ім патрэбны.

Пайшлі мы шукаць нашых. Бачым—вёска. Зайшлі ў адну хату. Праўда, гвардзейцы сядзяць, а лахматыя, мурзатыя, як мядзьведзі. Сядзяць ў чырвоных шараварах ды гуляюць сабе ў лісьцікі. На нас і вокам ня міргануць. Сваю справу робяць А каля сьцяны стрэльбы стаяць.

Мартын мой як звар'яцеў. Цап за стрэльбу ды давай яе мацаць, давай яе круціць, кулупаць, давай яе ляскаць, што і як.

Гвардзейцы ўшчупусіліся. Хто такі? Адкуль? А, нямецкія прысьцябаі?! За мурмалку нас—і пацягнулі пад растрэл...

Ну можа не пад растрэл, а так... пажартаваць.

Я бачу, што справа, канешне, дрэнь. Давай кавярацца, гарадзіць, што папала. Аўтарытэтна заяўляю, што магу быць камандзірам дывізіі, а мяне пад растрэл пхаюць. Насьмяшыў іх. Тут і Мартын пасьмялеў, і ён

свае слова торкае. Рагочуць гвардзейцы, а тады раптам кажуць: „Ты будзеш камандірам 3 роты“. Гэта на мяне так. „А ты—кажуць на браценьніка—будзеш камандзірам пешай разьведкі“.

Так і прайзьвялі нас у чыны. А мы, ведаеце, ні бэ, ні мэ! Ні ойча наш, ні багародзіцу. Толькі, праўда, лаянкаю добра крылі. 6 месяцаў былі мы ліпавымі камандзірамі. Спачатку дужа сьмяяліся з мяне. Я і сам канстаціраваў. Які я камандзір? Ня ведаў нават, як і стрэльбу трымаць, а пра каманды ці маршы і ня пытай! А хоць і сьмяяліся, ды прызвычаіліся да мяне. Ды чаго было сьмяяцца? Чалавек за іх рабочую справу ідзе. Пачалі некаторыя з іх троху падвучваць мяне, падраўноўваць. Так з грахом папалам трымаюся ды баюся, каб за шкірку ня выштурхнулі.

А тут, на табе, чэхаславакі! Мяне фурць на тэй фронт, з усёй маёй басатэрыяй. І Мартына таксама. Еду, а сам думаю сабе, як я там буду ваяваць, як буду камандаваць. Гэта-ж ня жарты! Усунуць гарматы, кулямёты, што я буду рабіць? Ня сплю ночы, як еду ў цялятніку. Усё думаю: правалю рэвалюцыю!

— Праваліў, ай не?

— Не праваліў! Страляем, па чым папала! Якая там каманда! Айдзе ўсе, там і я! Вочы ў мяне зіркія, як у арла! Пабачу, як крадуцца белыя, ды камандую па-свойму: Ото-то! Ото-то! Вунь, вунь! Лупцуй яго! Клей яму ў... Вунь яшчэ паўзуць! Перанось туды агонь! А сам авангардам лезу на ражон.

Адным словам, ня быў трышкай! Вясёла было хлопцам са мной.

Аднойчы абадралі мы нейкаго пана. Паадбіралі ў яго ўсё чысьценька, што трэба, што й ня трэба! Наша часьць сабрала 12 грамафонаў. А тут белыя насядаюць. Мы паставілі грамафоны на калесы, закруцілі іх, ды ў атаку. Во сьмеху было! Белыя аж аслупянелі, як мы з грамафонамі тарарахалі. Далі дзёру яны. Усё я быў завадатай. Мартын так і дражніў мяне „грамафоншчык“.

А яшчэ скажу вам, я з ліпавага камандзіра вышаў на чырвонага ахвіцэра. Можа мяне трэба было тады ліквідаваць. Нарабіў я бясчынства, ой-ёй-ёй! Цэлы кодэкс парушыў, пад касьцёл шмат каго падвёў. Толькі і пашкадавалі мяне за мае маладыя леці ды паслалі падвучыцца.

Падарожны азірнуў усіх, хто сядзеў каля агню, як быццам хацеў пераканацца, ці ўважліва яго слухаюць, і потым, гледзячы на вогнішча, загаварыў:

— Стаялі мы пад Кунгуром, біліся некалькі дзён, а як перайшлі яго, дык і далі нам два дні падправіцца. Адна беспартыйная баба, гадоў так пад 70 будзе, перадала нам на вуха, што тут недалёка ёсьць маёнтак генэрала Уварава. А стаіць ён у пушчы-драмушчы. І там можна таго-гэтага здабыць. Ну, першым чынам узяліся мы правесьці там каналізацыю, бо ў нас коні ўсе былі ануліраваны, дык мы задумалі забраць генэральскіх коняй.

Што ж? Сьмела ідзем туды. Валім проста на стайні, а бяз ніякага дакладу. Бачым—нейкі прыстаўны самасуй не дае нам праходу. Кажа: „ідзеце да генэрала, а я ні пры чым!“ Мы на яго як цыкнулі: „што ты, лупі тваю прасьвятую, чужога добра сьцеражэш! Стражнік, знайшоўся?“, У хрыбет яго. Той перакуліўся ды драла ад нас.

Толькі пачалі брацца за коняй, а генэрал толькі гэтага і чакаў. Сьвіснуў у сурчок, а выскачылі няма ведама адкуль, сабакі і давай нас рэзаць, давай нас шкамардзіць. Аж пер'е ляціць з нас. Мы адбівацца. Толькі дзе там? За самыя кволыя месцы хапаюць...

А было гэта перад вечарам. Сам генэрал выйшаў на ганак, сьмяецца, а ўсьмешка яго проста як у вакулы імпэрыялізму. Што нам рабіць? Хоць круць верць, хоць верць-круць, дык больна выходзіць.

Крычу я а не сваім голасам: „Душу табе расьпятушу, калі ня ўсьцішыш сваіх ваўкарэзаў“. А ён злосна сьмяецца ды крычыць нам, як з трубы трубіць: „Вы мне свабодна можаце ня указваць, хамуйлы! Чаго вы тут? Вон адгэтуль! Гэта маё дабро!

Узарвала мяне гэта панская працадура. Стрэліў я ў генэрала. Не папаў! Схаваўся ен у дом, прытаіўся каля вакна ды з леварвэртам падсьцерагае. Бачым мы: справа зноў дрэнь! Зноў у нас кампотны настрой! А сабакі намэтлахі разносяць нас, без дзяцей пакідаюць.. Давай мы іх чысьціць ды патроны на злыдняў траціць. Як ніяк разагналі, а каторых перабілі. А трох з нас моцна паскублі—у шпіталі адлежваліся.

Узяліся мы за генэрала. Уварваліся ў яго логава. Пан дрыжыць, як у трасцы, чуе, злодзей, што не здабраваць яму.

Абкруцілі мы рукі яму... Як цяпер бачу я генэрала гэтага. І пагоны і ўсе на ім было. Як відаць, не пасьпеў зьбегчы. Клусны быў, як кабан, твар чырвоны, вочы маленькія, зьлючыя, калючыя, як у восвы, ды яшчэ тры падбародавічы.

Заляпіў я пану поўху, аж зашчочына пачырванела. А пасьля троху аддыхаўся і сказаў яму слова моцнае:

— Слухай ты, анцімонія чэхаславацкая—так гаварыў я—слухай ты, гадава яйцо! Мы нічого не зрабілі-б табе, мы абышліся-б конкрэтна і далікатна, каб ты не захацеў згубіць рэволюцыянэраў. А ты ваўкарэзаў нагнаў на нас, пачаў нас сабатажнічаць. Кружануў яго яшчэ разы тры лаянкаю. Душа з мяне парастоўпам выходзіла ад злобы. У канцы крычу яму: „Досыць вам, паночкі! Наёрзаліся вы на нас, наёрзаемся і мы на вас. Сухапутныя чэрві вы! Раздавім мы вас без жальбы.

Схапіў я генэрала за карак, ды што моцы грук яго аб зямлю.

Тут раптам уваходзіць генэралава дачка. Браткі мае! Што тут зрабілася са мною! Пацямнела ў ваччу. Такой красы я ня бачыў. Уся ў белым, як малінка, а вочы, вочы ярыя, ярыя, бліскучыя! З пагардай пазірае на нас. У мяне і язык адсох.

Кажу ёй: „Мы не хацелі вам зла рабіць, а ваш генэрал-айцец неблагародную структуру замысьліў, і мы ня можам гэтага так кінуць. Генэрал ваш адкажа перад рэвалюцыяй і намі. Не памрэ ен сваей скорай сьмерцю.

Паненка ўся задыхаецца. „Вы бандзісты“, крычыць. „Што вам тут трэба? Чаго вы ўварваліся ў наш дом?“. Тупае на нас нагамі.

А я, як камандзір, галянтарэйна кажу ей: „Дом ваш цяпер ужо наш, і ўсё ваша будзе наша“. Давай ей палітграмату чытаць. Але яна ня слухае, а свае буржуйскае трубіць. За кожным словам джала торкае, ды зачапляе нас за жывое. Вядома, зьмяіны выпаўзак, дык і джыгае.

Гляджу я на яе, ды любуюся. Вочы гарaць і цягнуць да сябе, як сьмерць ці прадоньне. Думаў я скалатушыць генэрала, ды дачка прыйшлася ў панараў.

Загадваю сваім хлопцам: „Засадзеце генэрала ў каморку якую, ды на замок зачынеце, каб ня выдраўся, а заўтра мы будзем судзіць яго судом рэвалюцыі і сьмерці“. Пасьля маё войска разьмясьцілася па пакоях, дзе два, дзе тры чалавекі. А пакояў шмат было.

А сам я пашоў з генэральскай дачкой аглядаць усё. Што ж? Яна, сьцяўшы зубы, паказвае мне ўсе, тлумачыць, што, як і айдзе пакладзена. Мяне і сон ня ўсіляе. Гляджу на яе, ды дзіулюся яе маладосьці ды зграбнасьці. Павяла яна мяне яшчэ ў сад. Праўда, я з рэвальвэртам іду: а можа пастка якая на мяне нарыхтавана. Не! Нічога! Ходзім мы па-сьцежачках. А па траве шмат было іванавых чарвячкоў. Яна ўсе пазірае на агоньчыкі,

ды нешта думае. На мяне не глядзіць. А я ўсё роўна, як у вагні. Чую, як кроў булькае, гарачым комам падхлынае да сэрца. Усё цела напружваецца. Але стрымліваюся і вяду палітычную разгавору. Пачынае і яна гаварыць. Пытае мяне, дзе я жыву, у якім месцы і ці вялікае протэжэ ад майго дому.

А ўсе словы свае пераводзіць на тое, каб мы з бацькам яе нічога не зрабілі.

Я ёй заяўляю: „Калі вы так просіце, дык можна зрабіць зьніжэньне. даць 3 ці 4 гады сьмерці ў турме, а нічога не прысудзіць нельга".

Яна бача, што я падаўся, ды яшчэ просіць мяне, а вочы так прыхільна, з абяцанкай, пазіраюць на мяне. У мяне сэрца так і екае, тыхае, як матор.

— Пайка яго, што вы так кажаце. Каб ня вы, прапаў бы бацька ваш. Бяру паненку за руку ды кажу: „Толькі ведайце, што кожны па сваіх смысьлях схапвае, і вы павінны гэта памятаць".

А яна перабівае разгавору, каб я не дагаварыўся, ды кажа: „Хадзем у дом—будзем гарбату піць". Што-ж? Мне і ня хочацца, але ідзём.

Заходзім у яе пакой. Чалядка прыносіць гарбату. Усё так чыста, прыгожа, шклянку дае на бліскучай падносе.

Выпілі мы чай. Я заводжу зноў палітычную разгавору. Скуль і словы ў мяне бяруцца. Пытаю: „ці няма ў вас Ямелю Золю прачытаць? Я вельмі люблю прастуджваць сябе літаратурай. Яна ўсьміхаецца: „Не! Ямелі Золі такога ня чула. А што вы чыталі яго?" А я, братцы, яйбогу, нічога ня чытаў, ніякіх літаратур. Пачырванеў троху, ну ня дужа.

Гаворым мы з ёй такім чынам. Страшэнна мне хочацца любезнасьці гаварыць ёй ды гладзіць яе, як піскленка. Такая была прыгожая ды ўборная! Пад канец нейкая шайтанская сіла ўсьсела на мяне. Нічога не зраблю з сабой—душа стала хацімая.

А было позна ўжо. Людзі паўспаліся. Самы сон. Цішыня вакол.

Я і падсунуўся да яе. Паненка ні божа мой, крычаць хоча, адбіваецца, як замахнецца белай ручкай—усё ў месяц мне пападае. Валтузіўся я, валтузіўся з ею. Бачу—незмага па добраму ўзяць. Падамнуў яе ды нахрапам дабіўся свайго. Зусім зьнямог, аж запышку нагнаў. Нічога ня ведаю, дзе я і што са мной. Усё цела томнае, і жывот томны. Ляжу, як някывы.

А паненка плача, раве, як ваўчыха. Раптам трах—разарвала на сабе сарочку, ды кідаецца ка мне, кусаецца, статуямі швыргае ў мяне. Я супакойваю:„Што ты сшыманела, дзевачка? На што ты сарочку пашкуматала? Людзі сьмяяцца будуць! Шустра ты, паненка! Хочаш з печы зваліцца і сядзелкі не пабіць". Так па-мужыцкаму і кажу ей. „На тое рэвалюцыя, кажу. Ня толькі мы пакутаем, а і вы, паночкі, жыцьцю будзеце ня рады. Ня будзь сярдуньняй—пераходзь да нас. Будзем жыць з табой, а не, дык усё роўна будзеш праз наш кій скакаць".

Паненка зьдзіка зарагатала, вочы загарэліся: „Ніколі гэтага ня будзе! зьняславіў ты мяне, і я адпомшчу. Ня будзеш ты жыць, хамуйла!" Хоць і лае мяне, а шкада мне паненкі. Супакойваю яе:„Дос табе! Ці ты яшчэ не нарвалася? Падумаеш, вялікую шкоду зрабіў я табе! Усё пройдзе, а мы застанемся. Зробленага ня вернеш. Прырода такая мая. Сам ня ведаю, як праштрапіўся. Мужчына я, а ты такая прыгожая". Зноў пачаў з ею шурды-мурды.

Яна маўчыць, толькі сьлёзы ціха коцяцца. Можа ўсё і абышлося-б Але тут і вышла катастрофа. Генэрал выдраўся з каморкі, нехта выпусьціў яго. Ляціць проста да нас. Як убачыў ен усё, ды ў чым дачка яго—страшэнна зьёрчыўся, пагнула ўсяго, што жудасна глядзець. А тады схамянуўся, выхапіў рэвальвэрт ды бацъ у мяне. У руку мне загрэў.

А я і забыўся, куды дзеў свой рэвальвэрт, як падаў за паненкой. Баба каму галаву ня скруціць? Адчай на мяне найшоў. Кінуўся я да пана, бац яго галавой у пуза, а рукой за аружжа ды лоўка адабраў. Пан усьсеў на мяне, перакурдыкнуў мяне. Здаровы быў, як кабан. Падкорчыў мяне пад сябе, ды ўсе ляп ды ляп па ўсяму абліччу, содзіць як капусту. А сам пыша, як жарэбны воўк

Тут і дачушка падскочыла, б'е мяне пантофляй па твары, па пузе ды па чым прыдзецца. Зьбіваюць мяне на катлеты. Кампотны ў мяне настрой. Ніякай дынамікі у мяне. Рэвальвэрт не аддаю, а узьвесьці сабачку няма магі Але як-та напружыу усю моц, ды стрэліў. Пана ў нагу чыркануў. Той на момант адскочыў, а я яшчэ раз—прамазаў. Тут шчасьце маё, што хлопцы пачулі страляніну, ды двое з іх мяне ратаваць.

Схапілі мы генэрала, зьвязалі яго *вяроўкамі, а дачка ўцякла, схапіўшы* мой леварвэрт. Дзе яна яго знайшла—ня ведаю.

Як зьвязалі пана, добра я насьмяяўся з яго. Прыплюснуу адно вока ды кажу яму: „Што? Не па носу прышлося, як мужык тваёй дачкой пакарыстаўся? Толькі я не хацеу гэтага. Яна сама. (Кажу так, каб больш раззлаваць яго). Прырода, пане, нічога ня зробіш Ты сам прычынны у гэтым. Так кажу яму. Пан аж сінее *ад злабы*. Даю яму яшчэ фігуру савецкую пад нос, абы толькі насаліць.

Руку мне перавязалі. Ные праклятая—косьць, як відаць, зачапіу.

Абкружылі мы ўвесь дом, давай парадак наводзіць. А дачка яго залезла ў пакойчык за вакешкам на калідор ды страляе ў нас адтульнельга прыступіцца. Як звар'яцела. Двох з нашых, што першымі пасунуліся, паклала на месцы. А патронау пры маім аружжы было штук 40. Ну, бачу, справа дрэнь. Узяў я гранатку 7-хунтовую, ды бэнц у вакешка. Там ад яе мокра зрабілася.

Праўда, як забіў я яе, усе ў сярэдзіне ў мяне захаладзела, як быццам адарвалася што. Такая яна была прыгожая, маладая

Прыходжу да генэрала Ляжыць скручаны па руках. па нагах ды *плюецца крывею*. Кажу: „*Дачка твая ануліравана! Цяпер твая* чарга. Павядзем цябе ў падзямельны аддзел". Хлопцы як крымзанулі пана, з таго й дух вон Як у песьні пяецца: „труп я о сьвежы зарылі ў тую злавешчую ноч". Ну толькі гэта было, як разьвідняла. Сонца выкатвалася.

Пачалі мы дапытвацца, хто выпусьціў пана, адкуль у яго аружжа. Дабіліся, што прыслужнікі былі ў прычыне, асабліва тая вастраносая, што нам гарбату падносіла. Узялі мы яе на рэмус. Пыталі у яе дзе яна у тэй час была, ну а яна адказала: „гэта душэўная тайнасьць мая". *Ну, мы* і яе не пашкадавалі. Ды яшчэ двох-трох пакрыўдзілі. Адным словам, нара*білі мы бясчынстваў Канешне. хто ў гэтым вінен? Камадзір!* Пераканаліся, што камандзір я бяз усякага крэда і толькі падрываю аўтарытэт рабочай і сялянскаи арміі. Скінулі мяне з камандзірства, засадзілі ў турму, судзілі мяне. Суд, пабачыўшы мае маладыя леці, дараваў мне, вярнуў у часьць. А там накіравалі мяне на курсы, дзе я зразумеў, які я гад быў і што няправільна разумеў усё. Цяпер мяне ўжо не паддзенеш.

Дык вось як было са мною. А вам здаецца, што я ціхі чалавек?

Агонь патухаў. У недалекай вёсцы пачуліся пеўні. Ніхто не адказау Віньніку на яго запытаньне.

Крапіва

Фіга на талерцы

Шмат цяжкой работы
Гэтым дыплёматам;
Скажам, тыя-ж ноты,
Той жа ультыматум:
Надзяюць вам путы,
Але ўсё „з пашанай“.
Колькі тут атруты
З цукрам разьмяшанай!
Колькі тут фатыгі!
Колькі мёду ў перцы!
Вось узорчык фігі,
Фігі на талерцы.

Калі вашу кніжку
Пахвалілі ў друку
За паперу крышку,
А пра зьмест—ні гуку,
Дык пры чым тут кніга?
Вы ўжо мне паверце—
Перад вамі фіга,
Толькі на талерцы.

Або, скажам, зьнялі
Вас з якой пасады,
Вам па шапцы далі
Ды за вас жа й рады:
Вечар разьвітаньня,
Выпіўка і тосты,
Значыць, тут пытаньне
Зноў жа ня так проста,—
Веселы вы й самі,
Але што на сэрцы?
Разыгралі з вамі
Фігу на талерцы.

Калі вам часамі
Закідаюць вуду
(Хто—глядзеце самі,
Я казаць ня буду)—
Хваляць на ўсе коркі,
Хоць жадаюць сьмерці,—
Гэта зноў-жа толькі
Фіга на талерцы.

Вы калісьці елі,
А цяпер „ня есца“,
Бо вы службу мелі,
А цяпер бяз месца.

Падалі заяву—
Просяць вас прысесьці,
А сваячка „зава“—
Шасьць! — і ўжо на месцы:
Браму не праз тую,
Праз другія дзьверцы—
Гэта вас частуюць
Фігай на талерцы.

Вы мужчына ў сіле,
Вам гадоў пад трыццаць,
Вас жа папрасілі
Ехаць палячыцца.
Лёгкія здаровы,
Нічагуткі ў сэрцы...
Маеце одно вы—
Фігу на талерцы.

Аблажыў псэўдонім
Вас учора ў друку,
А сапраўдны сёньня
Паціскае руку
Ды ляпеча штосьці,
Лезе цалавацца,
Вам тагды ад злосьці
Як не разарвацца?
Так рука і просіць
Трэснуць па манерцы:
Гэта-ж ен падносіць
Фігу на талерцы.

Калі пры спатканьні
З важным бюракратам
Прыкідацца стане
Вельмі ѐн занятым,
Да другога разу
Пачакаць вас просіць,—
Тут відаць адразу,
Што ён вам падносіць.

Колькі амбарасу
Каля гэтай справы!
Болей тут акрасы,
Як тае патравы:
Фіга мокне ў ласцы,
Ласку льюць бяз меркі...
Хай жа ім аддасца
Фігай без талеркі.

Уладзімер Дубоўка

Некаторыя прыватныя выпадкі мілагучнасьці нашае мовы*)

Беларуская мова вызначаецца сваёй агульнаю мілагучнасьцю. Мілагучнасьць гэта дасягаецца *пэўнымі спосабамі, на падставе пэуных законаў*. Законы мілагучнасьці мовы набываюць большага значэньня затым, што ў народнай поэзіі, ў народнай мове яны зьявіліся не выпадкова. „Сучасныя нам самыя дробныя зьявы народнай поэзіі пабудаваны на аснове, якая складалася на працягу многіх тысячагодзьдзяў“. (А. Потэбня, „Мысль и язык“). Сказанае прымушае нас да ўважнага вывучэньня гэтых зьяў, гэтых законаў і наступнага скарыстаньня іх у сваёй працы. На гэты раз спынюся на некаторых паасобных спосабах дасягненьня мілагучнасьці, на прыватных выпадках мілагучнасьці нашае мовы.

Трэба адзначыць раней, што найбольш мілагучныя мовы сьвету (італьлянская і ўкраінская) маюць тую асаблівасьць, што бадай заўсёды у словах, сказах спатыкаецца *роўная колькасьць галосных* і зычных (1:1). Гэта пропорцыйнасьць ва ўкраінскай мове часам парушаецца, але компэнсуецца і ўроўнаважваецца асобнымі эўфонічнымі спосабамі (пераход „в“ на „у“ у *вядомых выпадках* і г. д.).

Беларуская мова з большага набліжаецца паводле чаргаваньня галосных і зычных гукаў да згаданых моваў (1:1, 2; 1:1, 3), але ўсё-ж поўнай роўнавагі не дасягае. На дапамогу прыходзяць асабліва музычныя гукі

---

*) Ад рэдакцыі Пасьля таго. калі рэдакцыя атрымала гэты артыкул, вышлі з друку „Працы акадэмічнае конфэрэнцыі па рэформе беларускага правапісу і азбукі“ (Менск, выданьне ІБК. 1927 г).

Зачэпленыя артыкулам пытаньні на конфэрэнцыі не абгаворваліся. за выключэньнем *пытаньня адносна нескладовых „у“ ды „і“, калі яны стаяць пасьля галоснай* або ў пачатку слова.

Па гэтым пытаньні прынята такая пастанова:

„Правапіс нескладовага „у“ пакінуць у рэдакцыі Тарашкевіча. Выкінуць выключэньні. якія зрабіў Я. Лёсік у сваім правапісу. „І“, калі яно стаіць асобна або на пачатку слова. заўсёды пішацца праз „і“ (складовае)“. (стар 310).

Гэтай пастанове не супярэчаць пададзеныя у Дубоўкавым артыкуле заўвагі *адносна ўрэгуляваньня ўжываньня „у“ на пачатку слоў пасьля слоў з адкрытым канчаткам*. дзеля гэтага яны і друкуюцца без зьіначаньняў. Пытаньне наконт „і“. трэба спадзявацца пад вымогамі жыцьця ўсё-ж будзе перагледжана, бо згаданая пастанова не вырашае пытаньня ў належнай меры.

З вялікім задавальненьнем трэба адзначыць. што Інстытут Беларускае Культуры мае на мэце праводзіць рэформу правапісу і альфабэту, грунтуючыся на выказваньнях і пажаданьнях нашае грамадзкасьці

Гэта відаць хоць бы з апошняга абзацу прадмовы да згаданых „Прац“. у якім напісана.

„У заключэньні Інстытут Беларускае Культуры ласкава просіць усіх асоб, асабліва лінгвістаў і настаўнікаў. якім будзе надаслана гэта кніга або ў рукі якіх яна пападзе прысылаць свае рэцэнзіі па закранутых у кнізе пытаньнях. а таксама і на іншых пытаньнях нашага правапісу і графікі. што хоць не закраналіся на конфэрэнцыі, але якія патрабуюць пэўнай зьмены ў бок іх упрашчэньня. Усе гэтыя рэцэнзіі, *артыкулы і заўвагі. хоць бы і дробныя з удзячнасьцю будуць прыняты і надрукаваны* аддзелам мовы і літаратуры у наступнай кнізе, якая павінна прадставіць сыстэматычны і поўны проэкт рэформы беларускага правапісу і графікі“.

Нагадваючы пра гэта нашым чытачом. рэдакцыя „Узвышша“ просіць іх адгукнуцца на заклік Інстытуту Беларускае Культуры ці шляхам беспасрэднай адсылкі матар'ялаў у ІБК. ці шляхам прысылкі іх у часопіс для папярэдняга выдрукаваньня

(падвойныя мягкія зычныя, а такжа д'з'; ц'; л'; н' і г. д.), якія, спатыкаючыся ў вялікай колькасьці, надзвычайна ўзбагачаюць гукавую кампозыцыю. На фоне гучаньня гэтых мягкіх цьвярдыя вылучаюцца ў якасьці акомпануючых, што ў агуле і дазваляе дасягнуць найвялікшай мэлёдыйнасьці.

Але ў нашай мове, як і ў іншых, часта-густа спатыкаецца зьбег галосных і зычных [1]) гукаў, чым парушаецца мілагучнасьць. Першы выпадак, які азначаецца тэрмінам „гіатус", „гіат", умовімся азначаць беларускім словам жось [2]), другі выпадак, які звычайна адпаведнага тэрміну ня мае, умовімся азначаць словам турэц [3]).

Для зьліквідаваньня гэтых выпадкаў з цягам часу выпрацаваўся шэраг спосабаў. Спосабы гэтыя, зарэгістраваныя дасьледчыкамі нашае мовы, падаюцца часам і ў практычныя падручнікі, але, з большага, без належнага тлумачэньня або з тлумачэньнямі невыстарчальнымі.

Так, напрыклад, кажучы аб прыстаўных галосных „а", „і" перад словамі з пачатковай зычнай „р", „л" або „в", калі за імі ідуць іншыя зычныя, акад. Е. Ф. Карскі зазначае:

„У насьледаваньне пералічаным выпадкам фонэтычнага разьвіцьця „і" перад вядомымі зычнымі гэты гук зьявіўся і перад іншымі групамі зычных, але ўжо ў якасьці прыстаўнога гуку для ўхіленьня няўдобнага зачыну слова" (прыклады—істужка, ігруша, іскрыпка, граў на йскрыпцы) [4]).

Такім чынам ясна, што гук „і" ў вымяненых выпадках зьяўляецца не выпадкова. Адгэтуль вывад, што і ў літаратурнай мове ён павінен ужывацца ў адпаведных мясцох („для ўхіленьня няўдобнага зачыну слова"). Тым ня менш, у практычнай граматыцы Я. Лёсіка спатыкаем наступнае: „Прыстаўное „і" можа зьявіцца і перад іншым зьбегам зычных на пачатку слова, напр.—істужка, іскрыпка, ігруша, ільлецца, але гэта „і" не фонэтычнае, і скарэй скажуць стужка, скрыпка, груша, льлецца [5]). У літаратурнай мове ў такіх словах прыстаўное „і" ня ўжываецца" [6]).

Можна было-б налічыць вялікую колькасьць выпадкаў, калі ў літаратурнай мове гэтае „і" якраз ужываецца. Але ня ў гэтым справа. Трэба раз назаўседы ўстанавіць адно: прыстаўныя галосныя, прыдыханьні, падвойныя формы некаторых склонавых канчаткаў (напр., канчаткі прыметнікаў роднага склону, жаночага роду ў адзыночным ліку—„ае", „ай"...) зьяўляюцца у народнай мове не выпадкова, а дзеля мэты ўхіленьня нямілагучных гуказлучэньняў [7]). Калі гэткае палажэньне будзе прынята, тады можна будзе вызначыць пэўныя правілы ужываньня тых ці іншых форм у літэратурнай мове.

На мой погляд, гэткае палажэньне спрэчак выклікаць ня можа. Можа толькі паўстаць супярэчаньне на падставе таго, што увядзеньне

---

[1]) Зьбег зычных некаторымі поэтамі сумысьля уводзіцца ў вершах для устанауленьня натуральнага перапынку, або большага падкрэсьленьня некаторых слоу. Наглядаецца гэты прыем, скажам, у Янкі Купалы, („Знацца ей досьць з беларускаю красай"..) Зразумела, што гэткім прыемам карыстацца можна з вялікай асьцярожнасьцю.

[2]) Жось—з народнай мовы, прыцішаная плынь вады па пяшчаным і ўсыпаным каменьнем дне.

[3]) Турэц—прысьпешаная плынь вады, сьціснеаая з двох бакоў каменнымі стромкімі лехамі.

[4]) „Беларусы", т II, в. 1, ст. 318

[5]) Чамусьці. між іншым, ігноруюцца куды прыгажэйшыя народныя формы „ліецца"—„лію", „віецца"—„вію", а ўжываюцца „льлю", „ўю"

[6]) „Школьная граматыка". выд 4-ае. ст. 25; курсыу мои.

[7]) Апрача некалькіх спасылак на гэта ў акад. Карскага, на якія буду спасылацца у належным месцы, знаходзім падобныя сьцьверджаньні і у іншых вучоных Так. у акад А. Шахматава (Р. Ф. В., т XVIII. ст. 63) і інш.

новых правіл у наш правапіс ускладніць і ацяжарыць яго вывучэньне. У адказ можна сказаць тое, што дэталяваньне і большая яснасьць паслужаць на карысьць, а не на шкоду.

Прыняўшы палажэньне, што прыстаўныя галосныя, прыдыханьні ды іншыя формы зьяўляюцца для пазбаўленьня жосі ці турца, мы зможам устанавіць такія практычныя правілы.

1. Прыназоўнік „у". Ужываньне гэтага прыназоўніку да гэтага часу не спаткала угрунтаваных супярэчаньняў, і ён шырока выкарыстоўваецца ў нашай літаратурнай мове. Дрэнна толькі, што не заўсёды правільна *ужываецца* ён у поэзіі. Чамусьці лічаць, што для поэзіі павінна быць нейкае выключэньне, што пасьля слоў з адкрытым канчаткам можа стаяць „у" поўнае, а з закрытым і зьмягчаным „у" нескладовае. Погляд такі памылковы. Нашы літаратары павінны пільна прытрымлівацца агульнага правіла. Што-б сказалі расейцы, каб іх поэты заместа „в" стаўлялі „у"? Гэткая зьява разглядалася-б як грубая памылка і няведаньне мовы. Тым больш павінен асуджацца адыход ад правільнага ўжываньня „у" у нас, асабліва ва ўжываньні „ў" нескладовага пасьля слоў з закрытым і зьмягчаным канчаткам, бо такі адыход шкодна адбіваецца на гукавым успрыйманьні ды на рытме.

2. Роўналежна паўстае пытаньне і наконт слоў з пачаткам на „у", якія ідуць пасьля слоў з адкрытым канчаткам. У такіх выпадках на практыцы ў нас аднолькавасьці няма. На мой погляд, можна вызначыць такое практычнае правіла: калі пасьля „у" на пачатку слова ідуць два (ці больш) зычныя гукі, [1]) павінна пакідацца на пісьме „у" складовае (адна установа, хмара ускрыла); калі пасьля „у" на пачатку слова ідзе адзін зычны,—павінна ўжывацца „ў" нескладовае (павінна ўжывацца) [2]).

3. Некаторыя склонавыя канчаткі. Не растлумачанымі для ўжываньня зьяўляюцца два выпадкі: канчаткі прыметнікаў роднага склону жаночага роду ў адзіночным ліку, а таксама назоўнікаў і прыметнікаў творнага склону жаночага роду ў адзіночным ліку. Нашы граматыкі зазначаюць, што можна ўжываць ў першым выпадку канчаткі „ае" і „ай" („ое"—„ой", „яе"—„яй"), ў другім выпадку—канчаткі „ою"—„ой" („аю"—„ай", „яю"—„яй"). Я. Лёсік далучае да гэтага такое тлумачэньне: „але ў беларускай мове звычайней поўныя формы, напр.—за дурною галавою нагам няма спакою" [3]).

Тым часам, абедзьве формы павінны ўжывацца ў розных выпадках, і тут можна, па аналёгіі в папярэднімі, вызначыць такое правіла.

Тады, калі за паказанымі формамі чарговае слова пачынаецца зычным гукам, трэба даваць поўныя канчаткі. Калі слова пачынаецца галосным—трэба даваць кароткія канчаткі. Напрыклад: Беларускае Савецкае Сацыялістычнае Рэспублікі; беларускай абычайнасьці; моцнаю рукой ахапіў стан; вялікай адлегласьцю і да т. п.

---

[1]) Павінен зрабіць агаворку для ўсяго артыкулу. слова „гук" ужываецца мною затым, што гутарка ідзе аб вымове На пісьмо, калі той ці іншы выпадак разглядаецца там, мэханічна пераносіцца паняцьце „літара".

[2]) Гэта-ж самае можна было-б сказаць і адносна слоў з пачаткам на „і", пры пераходзе „і" на „й". Чамусьці перад 1-ай акадэмічнай конфэрэнцыяй Інстытуту Беларускае Культуры і на конфэрэнцыі многія выказваліся супроць такога пераходу. Тым часам ігнараваньне гэтага выпадку не пасуе з духам нашае мовы, у якой часам нават „я" („йа") пераходзіць у „й" („зялёнаю аліваю вочы йму заліта"—Рам., т. І, ч. І, № 55). У кожным разе нашы поэты, незалежна ад напісаньня, павінны улічваць гэты пераход пры рытмічнай композыцыі. Што датычыцца злучніка „і", дык ў адпаведных мясцох (пры пералічэньні і да г. п.) ён *можа, для пазбываньня* жосі, замяняцца на „ды" і „а" (хадзіла ды аглядала, вельмі а вельмі і г. д.)

[3]) „Школьн. грамат.", 4 в., ст. 26

4. Прыстаўныя гукі. Ў нашай мове ў *якасьці прыстаўных* гукаў бываюць „а“, „і“—больш за ўсе ў пачатковым складзе пры „р“, „л“, „в“ і „м“ ў *тых выпадках*, *„калі* за імі ідуць зычныя, дзеля чаго зьяўляецца перашкода пры вымаўленьні пачатковага складу“ [1]) (аржышча, амшара, іржа, *аўторак* і г. д.). Па зналегіі з гэтым і „для ўхіленьня няўдобнага зачыну слова“ [2]) прыстаўное „і“ зьяуляецца і ў *некаторых* іншых злучэньнях (істушка, ігрушка, іскрыпка ды інш).

Што датычыцца прыстаўных галосных перад зычнымі першае катэгорыі („р“, „л“ і „в“), дык яны зьнітаваліся на цягу часу з асноваю і не выпадаюць ні пры якіх зьначаньнях. Адносна прыстаўных галосных перад іншымі зычным (і перад „м“, калі за ім ня йдуць зычныя шыпячыя, напр. „імшара“) можна сказаць наступнае.

Калі папярэдняе слова мае адкрыты канчатак, прыстаўное „і“ ня ужываецца, калі закрыты ці зьмягчаны—ужываецца (*белая стужка; шмат* істужак; вялікая груша, на вялікай ігрушы).

5. Прыдыханьні. З гэтай *катэгорыі не* акрэсьленымі зьяўляюцца два выпадкі

а) Ужываньне „й“ перад „і“ (йім, йікаўка, пайіла, кройіць, шыйі ды інш.). Гэткае гуказлучэньне вельмі пашырана ва ўкраінскай і нашай народнай мове. Украінцы ўвялі ў сваю азбуку адпаведную літару (ї) для перадачы гэтага гуказлучэньня. Акад. Карскі кажа пра гэта прыдыханьне (і пра некаторыя іншыя) так: „характар гэтага гуку ў гаворцы адукаваных асоб бадай ня выразны. чаму на пісьме звычайна і не адзначаецца; але ў гутарцы простага народу ен *выступае больш выразна*“... [3]).

Нашаю мэтаю зьяўляецца не адлучэньне гаворкі „адукаваных асоб“ ад гаворкі „простага (!!) *народу*“, *а ўстанаўленьне найшчыльнейшай сувязі.* Дзеля гэтага, па прыкладу украінцаў, зьяўляецца конча патрэбным увядзеньне ў нашу азбуку літары „ї“ *для* перадачы вышэйзгаданага гуказлучэньня. Новая літара не ацяжарыць азбуку, а дазволіць больш наблізіць літаратурную мову да жывой мовы працоўнага народу. Калі гэта цяжка будзе ў хуткім часе зьдзейсьніць у агульна-беларускім маштабе, варта, каб часопіс „Узвышша“ правяла гэтае начынаньне на сваіх старонках.

б) Другім нявыразным выпадкам зьяўляецца ўжываньне прыдыханьня „в“ перад націскным „о“ у пачатку слоў. *Для ілюстраваньня* прыводжу поўны абзац з практычнай грамагыкі Я. Лесіка.

„Калі пачатковае націскное „о“ з прыдыханьнем „в“ траціць свой націск, то і прыдыханьне адпадае, напр.: вокны—акно. возера—азёры, *восень—асеньні, ворле—арол,* вочы—ачэй, аччу і т д. Часам прыдыханьне з націскнога пачатковага „о“ пераходзіць і на „а“ таго самага слова, што мела прыдыханьне. *напр.* вочы—*вачэй, вокны—ваконцы, возера—вазёры,* вострьі—вастрыць, восень—васеньні і інш., *але ў такіх разох „в“ не фонэтычнае, і ў літаратурнай мове лепш яго ня ўжываць*“... [4]).

Такім чынам, у разглядзе аднаго выпадку, у практычнай граматыцы спатыкаем тры палажэньні. 1) з пераходам націску прыдыханьне адпадае; 2) часам прыдыханьне пераходзіць і на „а“ таго самага слова; 3) але ў такіх разох у *літаратурнай мове* лепш яго ня ўжываць.

Праўда, я ня зьбіраюся вінаваціць Я. Лесіка у тым, што ён супярэчыць самому сабе, але не магу не заўважыць, што для практычнага карыстаньня тут нічога пачарпнуць нельга.

---

[1]) Е. Ф Карскі. „Белорусы“ *т. II. в. I, стар. 314.*
[2]) Тамжа. ст 318.
[3]) Тамжа, т II в. I ст 210, курсыу мой.
[4]) „Школьн. грам.“ I в, ст 39, курсыў мои

Сапраўды ж, каб прывесьці ўжываньне прыдыханьня „в“ у стройную сыстэму, гэта самае можна выказаць такім чынам

Калі пачатковае націскное „о“ з прыдыханьнем „в“ траціць свой націск дык прыдыханьне ўжываецца толькі ў тых выпадках, калі папярэдняе слова мае *адкрыты канчатак* Напрыклад „**вялікія вазеры**“, „**на вялікіх азерах**“; „**ночкаю васеньняю**“, „**спраўляў асяніны**“ і да г п [1])

6. **Сутока галосных** У жывой народнай мове, а таксама і у народных нашых песьнях спатыкаюцца такія выпадкі, калі два аднолькавыя галосныя гукі (адзін на канцы папярэдняга слова і адзін на пачатку наступнага) нітуюцца ў адзін Акад Карскі, разглядаючы гэтую зьяву, адмаўляецца ад катэгорычнага вызначэньня яе паходжэньня.„—Цяжка сказаць, што фізыолегічна адбываецца ці гэткі гук нітуецца з папярэднім у адзін, ці, *што больш пэўна, зусім зьнікае*“ „*На карысьць выпаданьня* пэўней за ўсе гаворыць тое, што застаецца заўседы папярэдні галосны“ [2])

Гэта-ж самае зьявішча адзначае і акад Шахматаў „Пры вядомых спрыяльных умовах, напр, у **становішчы пасьля галоснай папярэдняга слова** „а“ гублялася *падобную страту мы адзначаем і зараз* у шмат якіх украінскіх [3]) і *беларускіх гаворках* [4]).

Абодва акадэмікі падаюць да сваіх зауваг шмат прыкладаў з народнай творчасьці Адсылаючы да гэтых прыкладаў тых чытачоў, якія зацікавяцца пытаньнем, я падам толькі некалькі *рознастайных прыкладаў* з народнай мовы

1 Мая збруя колічкау ня бломіць[5])
2 Палетамі вароцячкі 'тчынілі[6])
3 А у *довушкі*, у давіцы нораў не дзявічы)
4 Н' аддаеш мяне усе за злотнічка,
Д' аддаеш мяне усе за разбойнічка[8])

З гэтых прыкладаў можна заўважыць наступнае а) зьнітаваньне галосных гукаў адбываецца для пазбываньня *жосі*, *б)* утрата галосных здараецца ня толькі ў пачатку чарговага слова, але і у канцы папярэдняга (пр. 4), в) пашыраецца гэта зьявішча ня толькі на зьбег двух „а“ (пр 1 і 4), але і на зьбег двух „у“ (пр. 3) і на зьбег двух розных галосных „і“ ды „а“ (пр 2). Ужо нават з гэтых нямногіх прыкладаў можна пераканацца, што мы маем справу не са зьяваю, якая завецца **элізіяй** [9]) і не са зьяваю, якая завецца сінэрэсаю [10]) Супроць першай гаворыць прыклад

---

[1]) Рэшта дробных выпадкаў падначальваючыся пададзеным вымогам пры ужываньні спрэчак выклікаць ня будзе Так напрыклад прыслоўе калісьці—каліс, чамусьці—чамусь, кудысьці кудысь, або нявыразныя выпадкі ужываньня прыцятых трэба“ (трэ') і „нават (на'т) Апошняя форма мне здаецца у прыцятым выглядзе павінна ўжывацца тады калі наступнае слова пачынаецца апошнім складам папярэдняга (трэ было, на т вады няма і г д)

[2]) „Белорусы“ т II в 1, ст ст 321—325 Цікава тое, што падаючы такое катэгорычнае сьцьверджаньне застаецца заўседы папярэдні галосны“, Карскі супярэчыць ня толькі фактычнаму стачовішчу але і **сваім уласным запісам**, вынятак з *якіх я падаю далей (гл прыклад 4 ы)*

[3]) У аўтэнтыку южно русских

[4]) „Русское и славянское акание Р Ф В т XLVIII Варшава, 1902 ст 63, курсыў мой

[5]) Раманаў, „*Белорусскии сборник*, т I в I ст 407

[6]) *Тамжа,* ст 408

[7]) Тамжа ст 101

[8]) Е Карскі „Белорусские песни с Березовца Новогр у, Минск губ Р Ф В, т XII, 1884 г ст 126

[9]) Элізія—выпадзеньне галоснага у сярэдзіне ці у канцы слова, калі чарговае слова пачынаецца тым самым кароткім галосным (у нашых умовах пад кароткім будзем умоўна разумець ненаціскован галосны гук)

[10]) Сінэрэса сьцягненьне двух галосных у адзін складок

другі, супроць другой гаворыць перапынак. Зважаючы на гэта, а таксама зважаючы на вышэйзгаданае сьцьверджаньне акад Карскага, я падаю для азначэньня гэтае зьявы слова сутока[1]).

Зьява гэта, як зазначана вышэй, вельмі пашырана ў нашай народнай мове. У мове літаратурнай бадаи зусім ня ўжываецца. Тым часам, ва ўкраінскай літаратурнай мове ўжываецца даволі часта[2]).

Нашы поэты і пісьменьнікі павінны зацікавіцца гэтаю зьяваю з мэтай ажыцьцяўленьня яе і ў літаратурнай мове Тым больш, што зьяўляецца яна ня штучнаю, не абмежаванаю якім-небудзь раёнам, а пашырана на ўсім этнографічным абшары ў жывой народнай мове. Скарыстаньне яе, як прыёму, на многа ўзмоцніць мілагучнасьць нашае мовы, а гэтым мы ня можам лёгкаважыць дбаючы не пра тымчасовае, а пра сталае, дбаючы пра бязупыннае разьвіцьце і крышталяваньне як літаратурнай мовы, у спэцыфічным значэньні гэтага слова, так і мовы агульнай.

Падаючы гэтыя кароткія заўвагі на старонках літаратурнае часопісі, я спадзяюся, што ў першую чаргу на іх адгукнуцца літаратары і чытачы, дапоўніўшы сказанае новымі выпадкамі, ці ласкава надаслаўшы ў рэдакцыю адпаведныя корэктывы, за што раней складаю шчырую падзяку. Не аднойчы я ў сваіх артыкулах зазначаў, што як культура наогул, так і мова разьвіваецца належным чынам пры колектыўным абмеркаваньні, асабліва пры колектыўнаи практычнай праверцы выстаўленых палажэньняў. У сваім папярэднім артыкуле[3]) я выказаў думкі на данае пытаньне з належнай поўнасьцю. Беларуская літаратурная мова ўжо даўно перайшла мяжу саматужніцтва: яна ўваходзіць у кругабег сталага крышталяваньня, да ўдзелу ў якім мы і заклікаем усіх спрыяючых.

14 ліпеня 1927 г.
Масква

---

[1]) Сутока—месца дзе зьліваюцца дзьве ракі, прычым часта-густа немагчыма адрозьніць, якая зьяўляецца галоўнай, а якая прыточнай

[2]) Напрыклад, у Павло Тычыны „Одне д' одного словами промовляли" („Соняшні кларнети", выд 3, ст 58), Три сини вояки, да не 'днакі" („Вітер з України", ст 17); „Що 'дин за бідних" (тамжа. ст 17); ‚Зробили трон молебня 'дправили" (тамжа ст 43); „Тупу на 'днім місці, гупу" (тамжа ст. 75) і г д

Як агульна вядома, падобная зьява вельмі пашырана ў некаторых заходня-эўропейскіх (французская італьянская) літаратурных мовах, дзе глумачыцца выключна дасягненьнем большай мілагучнасьці.

[3]) „Узвышша". № 2, 1927 г, „Пра нашу літаратурную мову".

Юры Бярозка

Коласава алегорычная новэля

I.

„Што такое новэля“?—мае права запытаць чытач, пачынаючы чытаць мой артыкул, і мне тут жа трэба зазначыць, што ні расійскае, ні заходня-эўропейскае літаратуразнаўства яшчэ ня мае якога-небудзь сталага, акрэсьленага і агульнапрынятага адказу на гэта пытаньне. Звычайнае назоўе прозаічных жанраў (новэля—апавяданьне, аповесьць, роман) дадзена, як быццам, кожнаму з нас ва ўласнай практыцы, і тым ня меней шматлікія спробы тэарытычнага вызначэньня жанраў мастацкае прозы былі або вельмі прыватныя (складзеныя па прыватных адзнаках жанру), або вельмі агульныя, або вельмі вузкія. Да азначэньня новэлі падыходзілі з самых рознастайных бакоў. Эдгар По адрозьніваў новэлю ад іншых прозаічных жанраў па яе кароткасьці, абмяжоўваючы прачытаньне новэлі ад 1½ да 2 гадзін. Зараз гэтакі вонкавы колькасны крытэры, здаецца, ужо нікога не задавальняе, хоць нельга ня бачыць, што сама ўстаноўка на кароткасьць абумоўлівае ў шмат чым будову новэлі, спосабы яе арганізацыі падобна на тое, як ня зручная для скульптуры камлыга мармуру, з якое Мікель Анджэле высек Давіда, вызначыла у асноўным композіцыю статуі І ўсё-ж, узяўшы за галоўны прынцып клясыфікацыі прозаічных жанраў іх колькасную ёмістасьць, перад намі паўстануць перашкоды ўжо хоць-бы ў зьвязку з „Гробовщиком“ Пушкіна. І параўнальна доўгую „Капитанскую дочку“ і кароценькага „Гробовщика“ і „Метель“ Пушкін назваў аповесьцямі. Дастаеўскі, назваўшы аповесьцямі „Хозяйку“ і „Слабое сердце“, больш доўгаму „Вечному жиду“ даў падзагаловак „апавяданьне“. Вельмі шмат апавяданьняў-новэль можа быць вельмі лёгка, і ня выклікаючы ніякіх прынцыповых пярэчаньняў, пераймянована ў аповесьці і наадварот. Гётэ шукаў адменнае асаблівасьці новэлі ў характары апавядальнага матар'ялу. „Новэля“, казаў Гётэ, „есьць апавяданьне пра адно нязвычайнае здарэньне“ [1]) Вядома, новэля—гэта апавяданьне, але ў вагульным для яго зусім не абавязкова „нязвычайнасьць“ здарэньня, пра якое яно апавядае. Прыняўшы гэтыя словы Гетэ за клясыфікацыйны прынцып, што рабіць з новэлямі Чэхава, якія, як вядома, не зьмяшчаюць у сабе „нязвычайнасьці“ і тым ня менш застаюцца новэлямі? Мюльлер-Фрэйэнфэльс адмену новэлі ад роману знаходзіць у асаблівасьцях яе організацыі, якая абумоўлена спосабамі пашырэньня новэлі. „Новэля“, піша Мюльлер-Фрэйэнфэльс, „у значнай меры прызначана для вуснага апавяданьня або, прынамсі, для чытаньня ў голас, а патрабаваньні слухачоў гэтакія: строга закончаная композыцыя, ажыўлены тэмп, нарастаньне і моцнае дзеяньне мотыву“ [2]). Мяркую, што ў нашы дні новэлі ўсё-ж, як правіла, ня выслухваюцца, а прачытваюцца. Конструкцыйныя адзнакі, што ўстаноўлены Мюльлерам-Фрэйэнфэльсам, пакідаюць за межамі жанру цэлы шэраг рэчаў, якія мы ўсе і не беспадстаўна прызвычаіліся лічыць за новэлі. Гэта адчувае сам Мюльлер-Фрэйэнфэльс, калі поруч з новэляй ўводзіць новае жанравае паняцьце „эскіз“, вабная „прыгожасьць якога ў асобай тонкасьці настрояу і меншай, чым у новэлі, плястычнасьці дзеяньня“. Эскіз па Мюльлеру-

[1]) Запісана Эккэрманам.
[2]) Мюльер-Фрэйэнфельс. Поэтыка

Фрэйэнфэльсу прызначаецца для друку. Такім чынам, выходзіць, што новэлі, якія пішуцца сучаснымі аўторамі ды прызначаюцца для сам-сабе чытаньня,—не новэлі, а эскізы *Вельмі добра, мы бадай згодны на эскіз.* Але хіба зьмена назвы што-небудзь вырашае? М. А. Пятроўскі падыходзіць да новэлі, як да асобнага, ў параўнаньні з раманам, тыпу організацыі апавяданьня „Дачыненьне між імі", піша М. А. Пятроўскі, „гэта дачыненьні экстэнсыўнага (роман. Ю. Б) да інтэнсыўнага (новэля. Ю. Б.). Роман пашыраецца ўшыркі, імкнецца захапіць як мага больш і, пераходзячы вызначаныя межы, ён лёгка пераварочваецца ў хроніку. Новэля імкнецца да кароткасьці, да сьціснутасьці, і за вызначанымі для яе межамі стаіць анэкдот"[1]. *Адрозьніваючы новэлю прыгодніцкую і новэлю псыхолёгічную*[2] (параўняй з назоўем Мюльлера-Фрэйэнфэльса новэля і „эскіз"), М. А Пятроўскі спрабуе высьвятліць структурныя прынцыпы новэлі, асабліваcьць яе організацыі *і ўжо на гэтай падставе пабудаваць яе азначэньне.* У цытаваным артыкуле М. А. Пятроўскі хоча зьвесьці „надзвычай выштукаваную па тэхніцы" новэлю Чэхава і новэлю Мопасана да іх морфолёгічнага „першафэномэну"—*Бокачавай новэлі, углядаючы ў двух першых „той-жа просты* шкілет, тыя-ж агульныя структурныя прынцыпы, што і ў апошнім"[3]. Устанавіўшы у новэлях Дэкамэрона наяўнасьць стрыжнявай трохсустаўнай схэмы композіцыі (завязка—вузел—разьвязка) *і групу іншых асноўных* спосабаў апавядальнай арганізацыі, М. А. Пятроўскі зазначае, што гэтыя-ж спосабы есьць у больш высокіх па сваёй апавядальнай тэхніцы новэлях Чэхава і Мопасана. Наважаюся меркаваць, *што простае зазначэньне на тое, что ў новэлях Чэхава, Мопасана і Бокачыо ёсьць такія агульныя формаўтворныя моманты, як завязка, вузел, разьвязка,* экспозіцыя і інш., яшчэ ніяк не устанаўляе іх морфолёгічнай родавай сувязі Як падрабязна паказвае сам Пятроўскі, разгорнуты гэтыя агульныя спосабы ў Чэхава і Бокачыо, *прыкладам, да таго па рознаму, што агульнае між* новэлямі таго і другога можна знайсьці толькі ў іх невялікім памеры.

Трымаючыся мэтадолёгічнага шляху М. А. Пятроўскага, вучань формальнай школы І-ай ступені нехта А. А. Рэформацкі дайшоў да таго, што на старонцы 8-ай свайго „досьледу"[4] назваў новэлямі „Анну Каренину", „Братьев Карамазовых", „Идиота" і „Містэры" К. Гамсуна. У чым ужо, але ў тым, што ў Рэформацкага няма паступовасьці, яго упікнуць нельга. Гэта вучань, які шмат абяцае. Але, прыпусьціўшы нават, што ў дачыненьні *чацьвертай новэлі першага дню Дэкамэрона, „Звароту" Мопасана і „Шампанскага"* Чэхава (новэлі, над якімі опэруе М. А. Пятроўскі), яшчэ льга гаварыць наконт нейкага іх морфолёгічнага сваяцтва, ўсё-ж цяжка паказаць месца, якое займуць ва ўстаноўленай М. А. Пятроўскім схеме такія рэчы, як „Жалобная кніга" таго-ж Чэхава, „Записки охотника" Тургенева, і „Казкі жыцьця" Я. Коласа. М. А. Пятроўскі даўно і шмат працуе над проблемамі новэлістычнай структуры, па шэрагу нагляданьняў, заўваг і прыватных высновах яго працы надзвычай *каштоўныя і* значныя, але ў тым і справа, што строга мэтодолёгічна якія-б ні было ўсеагульныя азначэньні новэлі, романа і аповесьці н е м а г ч ы м ы, як-бы мы да пытаньня ні падыходзілі. Усякія спробы ў гэтым дачыненьні так-жа бескарысны і тэорытычна нестаноўкі, *як і* спробы вынайсьці вечны рухавік. Сапраўды, гісторыя літаратуры ведае доўгі шматлікі рад конкрэтных, непадобных

[1]) М. А. Пятроўскі. Морфолёгія новэлі Ars poëtica. М. 1927 г, стар. 70.

[2]) Падзел новэлі на прыгодніцкую і псыхолёгічную між іншым прыняў А. І. Барычэўскі ў сваёй, *што нядаўна выйшла, „Поэтыцы літаратурных жанраў". Менск* 1927 г. стар. 84.

[3]) Ars poëtica. М. 1927 г., стар. 100.

[4]) А. А. Реформатский. Опыт анализа новеллистической композиции. М. 1922 года.

адно на другое, невялічкіх апавяданьняў, якія пабудованы ў розныя эпохі і рознымі мастакамі па розных, часта супярэчных між сабою, прынцыпах, але ня ведае „новэлі“ наогул.

Па існасьці справы, усе падобныя на зазначаныя спробы ўсеагульных азначэньняў, азначэньняў якія-б аднолькава пасавалі да новэлі або роману на ўсім працягу іх шматвяковае эволюцыі, гносэолёгічнаідэалістычныя ў дакладным сэнсе слова. Ідэалістычныя таму, што выходзяць, сьвядома ці несьвядома, з уяўленьня наконт нейкіх дасканальных узораў гэтых жанраў, прадумоўліваюць недзе існаваньне падобных узораў, „першафэномэнаў“, амаль што платонаўскіх „ідэй“ новэлі і роману.

Новеля „наогул“ гэта і ёсьць „ідэя“ новэлі, што моўчкі дапушчаецца ў аснове ўсякае спробы ўсеагульнага азначэньня. Але, кажу зноў, новэлі „наогул“ яшчэ ніколі нікому не даводзілася чытаць. Дарэмныя імкненьні знайсьці жанравую формулу, што аб'яднала-б новэлю тайнаў Эдгарда По (прыкладам „Забойства на вуліцы Морг“) з алегорычнымі казкамі Коласа, з „Одесскими рассказами“ Бабеля або „Жалобной книгой“ Чэхава. Гэныя рэчы, што зьявіліся ў розныя эпохі, на рознай клясава-псыхолёгічнай глебе, у абсолютна непадобных стылевых атачэньнях, у мастакоў розных творчых асабістасьцяй, ёсьць ведама, арганізаваны на непадобных адна да аднае конструкцыйных падставах, адна з якіх часта выключае другую. Назва „новэля“ па істоце сваёй ня можа ня быць вельмі агульнаю назваю, якая гаворыць хіба толькі пра ўзглядную кароткасьць дадзенае, што называецца новэляй, літаратурнае формы. Але і кароткасьць, як ужо казалася, не становіць абавязковае адзнакі новэлі.

Сказаць, што дадзены верш—баляда, гэта значыць яшчэ нічога не сказаць; сказаць, што гэны верш—француская баляда, гэта значыць амаль цалком вызначыць яго жанр. Француская баляда ёсьць факт ужо цалком гістарычна-літаратурны, даўно ўжо выкрысталізаваны ў сталы празрысты рытмічна-строфічны канон, але баляды пішуцца і ў наш час, і нельга, вядома, паставіць знак жанравае роўнасьці між францускаю балядаю і „Балладой о синем пакеце“ Н. Ціханавага або балядаю „Няшчасная маці“ Якуба Коласа. Тое-ж, сказаць, *што дадзеная прозаічная рэч—новэля, гэта значыць* яшчэ нічога не сказаць.. Ласьне кажучы, называючы Дэкамэрона кнігаю новэль, мы ня можам называць новэлямі Тургеневыя „Записки охотника“ або Бабелевую „Конармию“. Гэта ўжо некія інакшыя жанры, некія новыя тыпы апавядальных твораў.

„Што такое новэля?“—запытаў у мяне чытач, пачынаючы гэты артыкул, і я ня мог яму адказаць. Ня мог таму, што я ня чытаў новэлі „наогул“, як ня чытаў баляды „наогул“, але я таксама, як і ён, ведаю францускую баляду і баляду Ціханавага, ведаю конкрэтную новэлю Бокачыо і конкрэтную новэлю Коласа. Высьвятленьню асаблівасьцяй новэлістычнай організацыі ў Я. Коласа і пасьвечана гэтая праца. Я ня мог адказаць на пытаньне—„што такое новэля?“, але я паспрабую паказаць, што такое новэля „Казак жыцьця“.

II

Рэчы, што складаюць „Казкі жыцьця“ адменны ад іншых новэль Я. Коласа алегорычным паралелізмам будовы. За першым вонкавым, што непасрэдна ўспрымаецца і разгорнуты ў конкрэтных вобразах, сэнсам „казак“ ёсьць другі асродкаваны сэнс, ёсьць паняцьце, суджэньне, этычны, філёзофічны, грамадзка-палітычны тэзіс. Увображаньне адцятага паняцьця ў конкрэтных, асабовых, пачуцьцёва-суглядальных вобразах, індывідуалізацыя і пэрсоніфікацыя суджэньня ёсьць алегорыя. Альбо, як вызначае Шэлінг: „індывідуальнае абазначае ў алегорыі агульнае або індывідуальнае

суглядаецца, як агульнае"[1]). Часта алегорыю разглядаюць, як разгорненую складаную мэтафору[2]), устанаўляючы, такім чынам, іх бліжэйшае ўнутранае сваяцтва. Але гэта сваяцтва наўрад ці існуе ў сапраўднасьці. Адмена мэтафоры ад алегорыі ня ў тым, што апошняя конвэнцыянальна, г. зн. „перадумоўлівае некія загадзя вядомыя суадносіны паміж дзьвюма супастаўленымі зьявамі, у той час, як мэтафора можа быць суздром новая і нечаканая[3]); асаблівасьць алегорыі ў тым, што яна заўсёды аснована на суадносінах адцятага і конкрэтнага, агульнага і асобавага. Як і мэтафора, алегорыя можа быць „новаю і нечаканаю", але калі наконт мэтафоры можна казаць, што яна грунтуецца часьцей за ўсё на падабенстве двух сваіх суставаў—таго, што замешчаны, і таго, што замяшчае, казаць пра такое падабенства ў алегорыі наогул не магчыма ўжо толькі таму, што нельга параўноўваць адцятае агульнае паняцьце і конкрэтны індывідуальны вобраз, як нельга параўноўваць пуд з аршынам. На акце падразумяваньня і абазначэньня, а не на падабенстве грунтуецца алегорыя, г. зн. кожны складнік конкрэтнага першага пляну разумее і абазначае некую частку, што знаходзіцца ў яе другім пляне, у суджэньні. Усё-ж мне могуць зазначыць, што тое, што выбіраецца за абазначэньне, выбіраецца звычайна невыпадкова, што меч у руках статуі, якая ўвображае правасудзьдзе, ня можа быць заменены люлькаю, прыкладам, што меч лепш, чым люлька, абазначае каральныя функцыі правасудзьдзя. Усё гэта так, але тут мы маем параўнаньне, якое грунтуецца не на падабенстве, а па аналёгіі. Розьніцу між двума гэтымі актамі мысьленьня лёгка ўбачыць з таго, што, калі нельга казаць, напрыклад, пра падабенства захаладаньня і пацяпленьня, па форме гэтыя процэсы аналёгічны. Аналёгія магчыма толькі на падставе чыста формальнага падабенства, і шлях раскрываньня аналёгіі ёсьць шлях лёгічных вывадаў (падобна таму, як карае меч, так карае і правасудзьдзе і г. д.). Але часта ў алегорыі нельга бачыць нават формальнага падабенства. Прыкладам, усім вядомую статую „Волі", што аздабляе сабою ўваход у Нью-Ёрскі порт, амэрыканцы маглі-б бязболезна перайменаваць на „статую гандлю і прамысловасьці" або „статую амэрыканскага флёту". Мне думаецца, з аднолькавым посьпехам гэта вялізарная дзябёлая жанчына, што ўзвышаецца над вадою, з праменьнямі вакол галавы, можа значыць і амэрыканскую „волю", і флёт, і прамысловасьць і наогул што хаця. Адгэтуль нам павінна быць зразумела, што калі ня можа быць і гутаркі наконт некага лёгічнага тлумачэньня мэтафоры, то для алегорыі лёгічнае тлумачэньне, як правіла, суздром патрэбна. Мэтафора або ўспрымаецца адразу, у мгненьне вока і ў гэткім успрыманьні знаходзіць сваё апраўданьне, альбо зусім не ўспрымаецца. „Растлумачаная рэч пакідае цікавіць нас"[4]), пісаў калісьці Ніцшэ. Гэта праўдзіва ў дачыненьні да мэтафоры, але гэта адмаўляецца алегорыяй. Растлумачце мэтафору, выкрыйце процэс яе ўзьнікненьня, сэкрат яе поэтычнае дзейснасьці, і вабнасаць мэтафоры, гэта самая поэтычная дзейснасьць выветрыцца, як эфір. Між тым алегорычны твор патрабуе раскрываньня, вытлумачэньня і толькі праз гэта цалкам рэалізуецца. Зазначу на адзін з найбольш пашыраных алегорычных жанраў—байку, якая нязьменна нясе за сабою так званую мораль, суджэньне, тэзіс, сэнтэнцыю, якія і растлумачваюць алегорычны сэнс байкі. Зрэшты, растлумачэньне алегорыі можа быць пададзена і як-небудзь інача, хоць-бы праз простае параболічнае супастаўленьне (напр., прамова Мэнэ-

[1]) Phil. d. Kunst. § 39.

[2]) Напр. Р. Прэльс. Эстетика (Aesthetic). Расейскі пераклад 1895 г. СПБ. Таксама разглядаюць алегорыю і бязьлічныя „тэорыі славеснасьці".

[3]) Б. Томашевский. „Теория литературы", стар. 38.

[4]) Фрыдрых Ніцшэ. „На той бок дабра і зла", § 80.

нія Агрыппы да плебеяў, што адышлі на сьвятую гару, прамова, ў якой паўстаньне супроць патрыцыяў аналёгічна супастаўляецца з паўстаньнем частак цела супроць ненаеднага жывата), але пра гэта ніжэй.

Такім чынам, прырода алегорыі нібыта двуісная, два яе пляны па роду *чужыя адзін аднаму*. Калі алегорыя ёсьць конкрэтызацыя і індывідуалізацыя паняцьця (resp. суджэньня), значыць яна грунтуецца на двух, процілеглых адна другой, данасьцях: поэтычнай і лёгічнай. Паняцьце і вобраз у алегорыі нібы існуюць супольна. І якраз вонкавая двуіснасьць алегорыі часта вымушала некаторых тэорэтыкаў выключаць алегорыю з галіны мастацкага: „калі алегорычны твор эстэтычны, то не затым, што ён алегорычны", кажа Н. Жынкін[1]). Яшчэ пэўней выказваецца наконт алегорыі Бэнэдэто Крочэ[2]), але алегорыя ёсьць поэтычны спосаб de facto і, як усякі поэтычны спосаб, алегорыя—зьява гісторычная. Кожная літаратурная эпоха мае свае ўлюбёныя жанры і свае ўлюбёныя спосабы поэтычнага афармаваньня: тое, што не зьяўляецца эстэтычным для Крочэ, было найвышэйшым у літаратурным мастацтве для Дантэ і Новаліса. Гэта азбука, і пярэчаньні некаторых тэорэтыкаў супроць вызнаньня алегорыі за поўнапраўны поэтычны спосаб мы можам абвергнуць простым зазначэньнем на негісторычны і догматычны характар гэтакіх сьцьверджаньняў. Але разгледзім пытаньне ў другой роўніцы. Мы бачылі, што сумненьне наконт эстэтычнай праўнасьці алегорыі зьяўляецца на грунце ўяўленьня апошняй, як нечага сярэдняга між паняцьцем і вобразам, між навукаю і мастацтвам. Такое ўяўленьне памылковае. У тым і справа, што у алегорыі нельга знайсьці таго, каб у ёй супольна існавалі паняцьце і вобраз, якія знаходзяцца паміж сабою ў некіх формальных дачыненьнях; такога існаваньня супольнага ў алегорыі няма. Паняцьце (resp. суджэньне) ёсьць *адцягненьне і абагульненьне*, але, конкрэтызуючыся вобразам, паняцьце, як такое, зьнішчаецца. Паняцьце папераджае алегорыю, і яно-ж зьяўляецца ў нас, пасьля успрыманьня алегорыі, як вывад; паняцьце стаіць у алегорыі за вобразам, як момант папярэдні і наступны. Менавіта ў гэтым сэнсе і трэба разумець паралелізм алегорычнае будовы. Эстэтычная *каштоўнасьць алегорыі* зьмяшчаецца якраз у каштоўнасьці яе першага конкрэтнага пачуцьцёва-суглядальнага пляну вобраза (бадай, дакладней было-б казаць не пра двухплянавасьць будовы алегорыі, а пра двухмернасьць яе будовы), але ў яе вобразе паняцьця, як паняцьця, няма, там увабрана яно і зьнішчана вобразам; інач кажучы, лёгікі ў алегорычным вобразе гэтулькі, колькі яе і ўва ўсякім іншым вобразе.

---

[1]) Проблема эстетических форм. *Сб.* „*Художественная форма*" М. 1927 г. ст. 27.

[2]) „Калі сымболь разглядаецца, як нешта адлучальнае ад індукцыі, калі магчыма, з аднаго боку, даць выражэньне сымболю, а з другога рэчы, якая сымболізуецца, то гэтым уводзіцца інтэлектуалістычная абмылка: такі ўяўны сымболь, зьяўляючыся увображаньнем адцятага паняцьця, ёсьць алегорыя,—навука або мастацтва, што пераймае навуку. Але трэба быць справядлівым і ў стасунку да алегорычнага. У некаторых выпадках яна бывае зусім няшкодна... зрабіўшы статую прыгожай жанчыны, скульптар можа прыляпіць да яе пісульку і абвясьціць, што яго статуя—гэта Міласэрднасьць або Дабро. Гэтакая алегорычнасьць, што далучаецца да скончанага твору post factum не мяняе самога твору" („Эстетика, как навука о выражении и как общая лингвистика", ч. 1, М. 1920 г, стар. 39-40) Цікава з думкаю Б. Крочэ паставіць поруч некаторыя месцы з „Фрагмэнтаў" Новаліса. „Сапраўдная казка павінна быць прарочым выяўленьнем, *ідэальным выяўленьнем... ідэальны поэта* казак прадбачыць *будучае...*", „Сапраўдная поэзія можа хіба мець толькі агульны алегорычны сэнс і рабіць уражаньне, як музыка: затым прырода цалком поэтычна". У вагульнай эстэтычнай концэпцыі Б. Крочэ поэтычная дыскрэдытацыя алегорыі ўцалку органічная, але, як бачым, Крочэ выкідае за межы мастацтва такія наскрозь алегорычныя рэчы, як „Боскую комэдыю" Дантэ, „Генрыка фон Офтэрдынгена" Новаліса, гравюры Альбрэхта Д'юрэра да апокаліпсу, „*Трыумф гэроя*" Рубэнса і шмат іншых.

III

Прыглядаючыся да арганізацыі алегорычных новэль „Казак жыцьця“ мы лёгка заўважваем некаторую аднолькавасьць у іх будове. Асноўнымі морфолёгічнымі адзнакамі „Казак“ Коласа трэба лічыць сымэтрычную трохсустаўнасьць композыцыі, простую і пашыраную экспозыцыю, якая амаль непасрэдна разьвіваецца ў выходную сытуацыю (апошняя зьмяшчае пастаноўку алегорычнай проблемы) і стройную канцэнтраваную разьвязку, якая разьвязвае проблему і вытлумачвае алегорыю. Разьвязка, як правіла, двухсустаўная,—за разьвязкаю ва ўласным сэнсе, за індывідуальным вырашэньнем індывідуальнага і конкрэтнага палажэньня ідзе растлумачальная частка, кароткі тэзіс, суджэньне, сэнтэнцыя, частка лёгічная, якая абагульвае і адцінае. Ніжэй мы падрабязна спыніліся на арганізацыі растлумачальнага моманту у коласавых „Казках“. Цяпер-жа лічу, што не бязьцікаўна будзе прыгледзецца да будовы новэль „Казак“. Прасочым архітэктонічныя спосабы „Казак жыцьця“ па такіх больш-менш тыповых для ўсяе кніжкі рэчах, ак „Адзінокае дрэва“ (напісана ў 1912 г.) „Проціў вады“ (1917 г.) і „Гусі“ (1921 г.). Ва ўсіх трох казках тоежсамна па сваіх композыцыйных функцыях характэрная простая (г. зн , што даецца самім аўтарам) пашыраная апісальная экспозыцыя. У „Адзінокім дрэве“ яна пададзена ў 8-ёх першых абзацах, у другой казцы—ў 7-ёх і у трэцяй—таксама ў 7-ёх. Адменнаю рысаю экпозыцыйных частак казак зьяўляецца тое, што у іх няма дакладнага часу, да якога аднесены апісаныя палажэньні. Часам у аднэй ці двух фразах экспозыцыі мы можам заўважыць зародкі своеасаблівага Vorgeschichte (прадгісторыя) казачных пэрсонажаў. У казцы „Крыніца“ такою прадгісторыяй зьяўляецца наступная фраза: „...Гэта крінічка напэуна частавала сваёю вадою яшчэ вашых дзядоў—прадзедаў“ (ст. 52). Пераход ад экспозіцыі да выходнай сытуацыі Колас адзначае звужэньнем часовага пляну, нацякам на некаторую часовую конкрэтызацыю. Так, напрыклад, у 9-ым абзацы „Адзінокага дрэва“ мы чытаем: „Вясной і ўлетку (курсыу мой. Ю. Б.) часта-часта прылятаў вецер да дрэва, абымау яго і сваімі пацалункамі асушаў роску з зялёнага лісьця яго“ (ст. 17); у 8-ым абзацы „Проціў вады“ знаходзім: „Пане гаспадару“!—казала раз (курсыу мой. Ю. Б.) азярко дзеду: даволі я пабыло тут ..“ (ст. 39). Слабей вызначаньне часу выходнай сітуацыі у казцы „Гусі“, але нейкае звужэньне часовага пляну можна зауважыць і тут: „...і часта (курсыу мой Ю. Б.) гэта стада гусей, спатыкаючыся з другімі гусямі, заводзіла гутаркі пра той павабны востраў“ (ст. 58). Значна больш выразна вызначаны час у казцы „На чужым грунце“. Другі абзац казкі пачынаецца фразаю: „Надышла вясна“ (курсыў мой. Ю. Б.). Вясна—гэта такая пара, у якую адны толькі няўдатнікі... ня знаюць радасьці“ (ст. 24). Момант надыходу разьвязкі зноў-жа адзначаецца Коласам праз новае звужэньне у часе.

Новэлі-казкі, як правіла, будуюцца концэнтрычна, і некаторае ўяўленьне наконт іх архітэктонікі можа даць перавернены конус, аснова якога значыць экспозіцыю, а вастрыё—разьвязку. Павялічэньне вагі ў кірунку да разьвязкі наогул адменна для алегорычных жанраў. Пераход да разьвязкі у „Адзінокім дрэве“ паказаны сказам: „Толькі-ж раз паднялася навальніца“ (ст. 18); у „Проціў вады“—сказам: „Прайшло яшчэ колькі часу“ (ст. 39); у „На чужым грунце“—сказам: „Але мінуліся вясновыя дні“ (ст. 25). Некалькі іначай організавана разьвязка „Гусей“, але асноуны архітэктонічны прынцып алегорычных новэль Коласа, сымэтрычную трохсустаўную концэнтрычнасьць лёгка заўважыць і тут. У разьвязку казак уваходзіць, амаль што як абавязковая частка, растлумачальны тэзіс. Часом, як гэта ў казцы „На чужым грунце“, гэны тэзіс падаецца праз

самога аўтора але часьцей ён мотывуецца моваю якога-небудзь пэрсонажа. Напр.: „Пусьці глыбей карэньні ў зямлю,—сказаў крумкач, мудрая галава, лятучы на раздабыткі“(„Адзінокае дрэва“, ст.19); „Пазіраючы, як куляўся стары дзед у грозных перавалах Азярка, яно сказала: Дурны, дурны дзед: ня воля аднаго, а воля ўсіх толькі й можа мець сілу і права“ („Проціў вады“, ст. 39); „Маўчы!—сказаў гусак, што вёў усё стада,—без змаганьня і няўдач нічога не даецца на сьвеце“ („Гусі“, ст. 59) і г. д. „Адзінокае дрэва“ напісана, як мы бачылі, ў 1912 г., „Гусі“—ў 1921 г. Характэрна сталасьць морфолёгічнага канону, які зьмяніўся вельмі нязначна, сталасьць, што сьведчыць пра высокую ступень жанравай станоўкасьці Коласаўскіх алегорычных новель. Але, вядома, ня трэба забываць, што дадзеная мною толькі што морфолёгічная характарыстыка „Казак жыцьця“ агульная і прыблізная. Вызначаная морфолёгічная схэма Коласавай казкі ў кожным асобным выпадку яе ўжываньня натуральна відазьмяняецца і зьмяняецца ў дэталях. Зрэшты, на агульным жанрава-стойкім фоне „Казак жыцьця“ вылучаюцца некалькі рэчаў, што амаль ня ўкладваюцца ў апісаную намі схэму. Да гэтых рэчаў належаць: „У балоце“ (ст. 5), „Кажух старога Анісіма“ (ст. 22), „Ноч, калі папараць цьвіце“ (ст. 70) і некаторыя інш. Цікава, што „У балоце“ і „Кажух старога Анісіма“— дзьве з чатырох адзінкавых ува ўсёй кніжцы казак, у якіх дзеючыя асобы—*людзі*. (*У большасьці-ж казак дзейнічаюць жывёлы, расьліны і навалы*). Арганізаваныя па некалькі інакшым манеру тры-чатыры рэчы „Казак жыцьця“ толькі падкрэсьліваюць жанравую аднолькавасьць асноўнай групы алегорычных новэль Коласа. Па некаторых спосабах „У балоце“, „Кажух старога Анісіма“ набліжаюцца да яго бытавых новэль. Менавіта гэта дало повад М. Гарэцкаму[1] далучыць „Старога Анісіма“ да тэй суіты бытавых малюнкаў беларускае вёскі, якую дае нам Колас на іншых шляхох сваёй творчасьці. Але, як правілова зазначае М. Гарэцкі, Анісім ня толькі тып, але і „сымболь старой мужыцкай Беларусі“.

Як-жа организуецца алегорыя ў казках Я. Коласа?

З мэтаю спрашчэньня пытаньня нялішне было-б зараз паказаць, што ўжо можна на падставе шматлікага гісторычна-мастацкага матар‘ялу гаварыць не пра алегорыі наогул, а пра алегорычныя жанры; інакшай кажучы, перайсьці ў пытаньні наконт алегорыі ад родавай клясыфікацыі да відавой. Сёе-тое у гэтым кірунку ўжо зроблена, але вялізарная, што папераджае ўсякую клясыфікацыю і сыстэматычнае апісаньне адзнак, папярэдняя праца па зьбіраньні і вывучэньні матар‘ялаў яшчэ амаль не пачата. У маю задачу, вядома, не ўваходзіць гэтая спэцыяльная праца. Я толькі ў некалькіх словах пастараюся зазначыць на асноўныя групы алегорычных жанраў, вылучыць іхныя найбольш прыкметныя адзнакі. На бязумоўнасьць і безагаворнасьць гэтых сваіх меркаваньняў я не прэтэндую.

Можна адзначаць тры віды алегорычнай арганізацыі: эмблему, байку (басьня) і прыповесьць. Характэрнаю асаблівасьцю, што яднае названыя віды ў адну родавую групу, зьяўляецца спэцыфічная двухмернасьць, алегорычны паралелізм іх будовы. І ў эмблеме і ў байцы вобраз прадстаўнічае за ідэю, але ёсьць істотная розьніца паміж арганізацыяй гэтага прадстаўніцтва ў першым і другім выпадку[2]. Розьніцу між байкаю і эмблемаю

---

[1]) М. Гарэцкі. Гісторыя беларускае літаратуры. 1924 г., стар. 287,

[2]) Вось як разумеў розьніцу паміж байкаю і эмблемаю А А. Потэбня: „Канечную ўмову байкі складае тое, што яна зьмяшчае у сабе дзеяньне, г. зн. шэраг зьмен Байка. мяркуючы на падставе сотні прыкладаў, ёсьць адказ на вельмі складаныя выпадкі, якія падае жыцьцё, г. зн. такія, якія, калі іх раскласьці, зьявяць адну ці некалькі дзеючых асоб, адно ці некалькі дзеяньняў. Між тым такія творы, якія былі згаданы

лёгка бачыць ужо з таго, што менавіта эмблематычная ахварбоўка ўласьціва алегорыям выяўленчых прасторавых мастацтваў—жывапісі і скульптуры, мастацтваў, якія па самай прыродзе сваёй пазбаўлены магчымасьці выяўленьня паступовых у часе момантаў, мастацтваў, якія замацоўваюць толькі ўмоўна адмежаваныя фазы якога-небудзь працэсу. Але амаль канонічная для прасторавых мастацтваў эмблематычная ахварбоўка алегорыі прасякае і ў мастацтвы часовыя. Прыкладаў гэтага можна падаць шмат. Поруч з згаданымі Потэбнею „Двумя братьями“ Тургенева можна паставіць, як алегорыі менавіта такога эмблематычнага тыпу цэлы шэраг іншых рэчаў з „Вершаў прозаю“: „Природу“—„Величавую женщину в волнистой одежде земного цвета“, „Пир у верховного существа“, „Посещение“ ды інш. Разгледзім некалькі падрабязьней хоць-бы Тургенеўскае „Посещение“. Верш пачынаецца фразаю: „Я сидел у открытого окна...“; далей ідзе апісаньне абстаноўкі і часу („Утром, ранним утром первого мая...“). „Вдруг,—апавядае далей Тургенеў,—в мою комнату влетела большая птица...“. Даецца апісаньне крылатага госьця. У перадапошнім абзацы аўтар выклікае: „я узнал тебя, богиня фантазии“! У вапошнім абзацы выкрываюцца другарадныя алегарычныя пляны: „О поэзия! Молодость! Женская, девственная красота! Вы только на миг можете блеснуть передо мною ранним утром, *ранней весны*“ (курсив мой. Ю. Б.). Як чытач, пэўна, ўжо заўважыў, „Посещение“ Тургенева лёгка палічыць за апісаньне некага малюнку, бачанага пісьменьнікам. І ўжо зусім, як подпіс да малюнку ці да мармуровае фігуры, гучыць растлумачальны, што выкрывае алегорычны сэнс вершу, выкліч аўтара: „Я узнал тебя, *богиня фантазии*!“ (курсыў мой. Ю. Б.). Якраз арганізацыя растлумачальнага моманту надзвычайна важна пры азначэньні тыпу дадзенай алегорычнай рэчы. Улюбёны Тургеневым толькі што зазначаны намі спосаб растлумачэньня алегорыі (назавом яго спосабам „подпіс да малюнку“) характэрны менавіта для алегорый эмблематычнага тыпу. Але ў апошніх часта поруч з гэтым спосабам ужываецца спосаб, які можна азначыць, як „спосаб растлумачальных назоваў“. Разгледзім яго на прыкладзе аднае казкі Ядвігіна Ш. са зборніка „Васількі“ [1]) Казка завецца „Дуб-дзядуля“. У гэтай эмблематычна-статычнай, не зважаючы на складанае алегорычнае значэньне, казцы дзейнічаюць дзьве нязвычайныя бабкі; адна завецца „Праца“, другая—„Цярпеньне“, г. зн. ужо ў самых іменьнях алегорычных асоб аўтар дае ключ да іх эразуменьня, выкрыцьця. Растлумачальнае імя зьяўляецца толькі адменьнікам спосабу растлумачальных подпісаў, гэта ўрэшце таксама подпіс да малюнку, але з іншаю мотывацыяй. Трэба зрэшты адзначыць, што нараўнальна часта эмблема наогул не патрабуе некага спэцыяльнага тлумачэньня, эксплікацыі. Я кажу пра конвэнцыянальную эмблему, г. зн. замацованую традыцыяй і ўгрунтованую на згодзе, якая доўга была ў моцы. Спэцыяльнае растлумачэньне не патрэбна эмблеме, калі сувязь менавіта з гэтакім, а ня іншым, адчувальным матар'яльным абазначэньнем дадзенай ідэі ўжо моцна прышчапілася ў побыце і ў сьвядомасьці: мы ўжо даўно звыкліся з тым, што лаўровы вянок зьяўляецца эмблемаю славы, а аліўкавая ветка-эмблемаю міру, і асобнага вытлумачэньня гэтыя эмблемы не патрабуюць.

Растлумачальнымі (эксплікацыйнымі) назовамі або подпісам да малюнку байка амаль не карыстаецца. Для гэтага тыпу алегорыі характэрнымі зьяўля-

вышэй („Два брата“ Тургенева),—назавом іх эмблемаю—ці што, могуць быць увображаньнем асобы ці асоб, але ня злучасьці дзеяньняў. Такім чынам, кажу зноў, эмблема можа адпавядаць суб'ектам выпадку, які растлумачваецца“ (А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка. Харьков 1894, ст. 22) Як угледзім далей, думка А. А. Потэбні патрабуе дапаўненьня.

[1]) Ядвігін Ш. Васількі. Вільня. 1914 г., ст, 22.

юцца іншыя спосабы растлумачальнай арганізацыі, спосабы, калі хочаце, больш дасканалыя. Што такое байка? Удалае азначэньне, якое не састарэлася і да гэтага часу, мы знаходзім у Лесінга [1]: „...калі зьвесьці ўсеагульнае звычаёвае сьцьверджаньне да прыватнага выпадку і расказаць гэты выпадак, як сапраўдны, г. зн. як прыклад або параўнаньне, але як нібыта гэта сапраўды адбылося, іначай кажучы, каб гэты расказ прычыняўся да навочнага пазнаньня агульнага сьцьверджаньня, то такі твор будзе байкаю“ [3]) Самі байкапісцы любяць называць свае творы „прыкладам“, „доказам“, „паясненьнем“, як-бы гэтым падкрэсьліваючы службовую ролю вобраза ў байцы. Эстэтычная каштоўнасьць байкі зьмяшчаецца менавіта ў каштоўнасьці яе вонкавага пляну-вобразу, але ў агульнай алегорычнай концэпцыі байкі расказаны ў ёй прыватны выпадак сапраўды зьяўляецца момантам паясьняльным, які ілюструе якое-небудзь „усеагульнае звычаёвае“, палітычнае, этычнае ці іншае сьцьверджаньне. Адгэтуль робяцца зразумелымі характэрныя асаблівасьці ў будове байкі і арганізацыя растлумачальнага моманту у алегорыях баечнага тыпу. Байка амаль заўседы распадаецца на дзьве неаднародныя часткі. Гэта звычайна падкрэсьліваецца самімі байкапісцамі або праз спэцыяльныя формулы пераходу ад аднае часткі да другое (напр. „Якую-ж выведу я тут навуку?..“. Крапіва. „Каштан“ [2]) або друкарскім спосабам (одна частка адлучаецца ад другое рыскаю), або яшчэ як-небудзь. У вадной з частак алегорыі баечнага тыпу коратка і сьцісла выкладаецца „усеагульнае сьцьверджаньне“, тэзіс, абагульненьне, што падаецца непасрэдна ад асобы аўтора; у другой зьмяшчаецца апавяданьне, якое ілюструе абагульненьне прыватнага выпадку. Могуць быць, вядома, адхіленьні ад гэтае агульнае схэмы (так ва ўдалай байцы Крапівы „Сава, асёл ды сонца“ абагульненьне ўвіта ў самое апавяданьне: „І вось аслу тагды тут ясна стала: каб сонца засланіць—вушэй асьліных мала“), але менавіта гэтая схэма зьяўляецца амаль канонічнаю (усталяванаю) для байкі. „Мораль“, якая папераджае апавяданьне або зьмешчана ў заключэньні байкі, зьяўляецца таксама і растлумачэньнем баечнай алегорыі. Цяпер мы бачым, што розьніца ў арганізацыі растлумачальнаго моманту ў алегорыі і ў байцы грунтуецца ня толькі на тым, што „канечную ўмову байкі складае тое, што ў ёй есьць дзеяньне“ (А. А. Потэбня)—адзнака па істоце другараднага парадку—а ў тым, што процілежна эмблеме, якая зьяўляецца толькі сродкам пачуцьцёвага абазначэньня адцятага паняцьця, „спосабам выяўленьня ідэі“ [3]), байка зьяўляецца конкрэтызацыяй і аргументацыяй суджэньня праз вобраз. Эмблема мае справу з паняцьцем байка—з суджэньнем. Так маем два розныя тыпы алегорычнага двухсуставу і алегорычных адносін паміж тым, што выражаецца і спосабамі выражэньня.

Трэцім алегорычным тыпам мы назвалі прыповесьць. Ня будзем доўга спыняцца, каб апісваць гэты тып. У вогуле прыповесьць бліжэй да байкі, чым да эмблемы. Яе першы плян, яе вобраз зьяўляецца аргумэнтацыяй, ілюстрацыяй і паясненьнем. Раскрываньне алегорычнага сэнсу прыповесьці, яе растлумачэньне атрымліваецца альбо праз параболічнае супастаўленьне (напр. згаданая вышэй прамова Мэнэнія Агрыппы або эвангельская прыповесьць пра ліхіх вінаградараў), альбо да прыповесьці дадаецца спэцыяльнае тлумачэньне (напр. прыповесьць пра сейбіта), якое і зьяўляецца яе растлумачэньнем. Трэба ўсё-ж т'кі памятаць, што да ўсяго сказанага тут пра алегорычныя жанры адносіцца ў значнай меры і тое, што было сказана ў пачатку артыкулу наконт гістарычнай узгляднасьці жанравых азначэньняў.

---

[1]) Allanal ub. d. Fabeln.

[2]) Крапіва. Байкі Менск 1927 г., ст. 66.

[3]) Н. Жинкин. Проблема эстетических форм. Зб. „Художественная форма“ М. 1927, стар. 25.

Параўноўваючы байкі Эзопа, Крыловага, Дзем'яна Беднага і Крапівы, лёгка ўгледзець істотную розьніцу ня толькі ў характары ідэй і тэзісаў, што пастаўлены ў творах названых байкапісцаў, але й ў спосабах алегорычнай распрацоўкі гэтых ідэй. Зрэшты, гістарычны лёс байкі некалькі своеасаблівы. „У эўропэйскай літаратуры байка заўсёды стаяла паасобку, як некалькі экзотычны жанр. Дзякуючы гэтаму некаторая асноведзь яе, як норма абавязковая для кожнага байкапісца, захавалася нязьменнаю аж да нашых дзён“[1]). Нарэшце, адносячы ў далейшым „Казкі жыцьця“ да алегорый баечнага тыпу, я прашу чытача ня блытаць байку (басьню), як своеасабліві літаратурны жанр з баечным тыпам алегорычнай арганізацыі. Другое разуменьне шырэй за першае.

Як я ўжо пісаў, *алегорычны паралелізм у байцы* зьяўляецца ня толькі сродкам абазначэньня, але і формаю індывідуалізацыі, конкрэтызацыі ды ілюстрацыі ідэі. Баечная алегорыя дынамічна ня толькі ў потэбніянскім сэнсе, ня толькі таму, што выяўляе злучнасьць дзеяньняў, а й з прычыны таго, што яна дае на конкрэтным прыватным выпадку самы процэс узьнікненьня абагуленьня, ідэі. Эмблема ёсьць абазначэньне паняцьця, байка ёсьць сродак конкрэтызацыі суджэньня. Байка пераконвае, эмблема ніколі ні ў чым не пераконвае. Менавіта алегорычныя адносіны такога баечнага тыпу зьяўляюцца характэрнымі для „Казак жыцьця“. Праверым гэта на прыкладзе Коласавай казкі. Выберам хоць-бы „Хмаркі“ (ст. 29-30). Думаю, што чытач добра памятае гэтую невялічкую прыгожую новэлю, і пераказваць яе „зьмест“ ня буду. Гэта казка мае эпіграф з Янкі Купалы, але гэта не парушае яе тыповага характару. Двухрадкоўе Янкі Купалы: „Ня шукай ты шчасьця, долі на чужым далёкім полі“ ёсьць выражэньне той-жа думкі, той-жа „моралі“, якая зьмешчана ў казцы самім Коласам: „стары Дуб... сказаў да бусла:—От навука для тваіх дзяцей. Моцна-ж накажы ты ім, дружа, каб ня лёталі дарэмна па сьвеце, *не бадзяліся: у сваім родным* кутку работы досыць для кожнага“. Варта, бадай, адзначыць, што ў гэтай казцы Колас скарыстаў вельмі звычную для байкі формулу пераходу ад апавяданьня да „моралі“: „от навука (курсыў мой. Ю. Б.) для тваіх дзяцей“. „Мараль“ „Хмаркі“ наўрад ці можна было распрацаваць эмблематычна ўжо таму, што яна зьяўляецца суджэньнем, г. зн. групаю паняцьцяў, якія ўступілі ў пэўную складаную сувязь; потэбніянская „злучанасьць дзеяньняў“ і ёсьць, як мы цяпер бачым, адбітак у вобразе *байкі, у яе пачуцьцёва-суглядальным пляне* „злучнасьці“ паняцьцяў усякага суджэньня. У байцы і ў дадзеным выпадку ў „Хмарцы“ ўсе асобныя суставы суджэньня конкрэтызуюцца і пэрсоніфікуюцца. Людзей, што пакідаюць сваю радзіму і „шукаюць шчасьця, долі на чужым далекім полі“ мы пазнаём у лёгкадумнай хмарцы; рэшта суставаў суджэньня выражаецца ў іншых конкрэтных вобразах. Але суставы суджэньня ня *проста існуюць, яны знаходзяцца ў пэўнай сувязі паміж сабою, і якраз* гэта сувязь выражаецца ў баечнай „злучнасьці дзеяньняў“. У „хмарцы“ суставы пададзенага вышэй суджэньня ўвасабляюцца, убіраюцца ў цела і ствараюць дзеяньне казкі. Адгэтуль зразумела, што называць абагульненьнем адцятае суджэньне байкі можна толькі ўмоўна. Абагульненьне у строгім сэнсе можна атрымаць толькі праз адцінаньне якіх-небудзь агульных адзнак ад цэлага шэрагу аднародных конкрэтных прыватных выпадкаў. У байцы-ж нам апавядаецца толькі адзін прыватны выпадак. Агульнае адцятае суджэньне, якое зьяўляецца ў нас пасьля прачытаньня „Хмаркі“ і якое падаецца ў канцы казкі самім аўтарам, ня ёсьць простае абагульненьне, і яно зьяўляецца ў выніку процэсу, адменнага ад таго, які

[1]) Л. Винд. Басня, как литературный жанр. Поэтика в. III, Временник отд. слов. искусств. гос. и-та искусств. Л. 1927 г. ст. 87

канчаецца абагульненьнем. Агульнае адцятае суджэньне выказваецца ў байцы самім аўторам, але кепскае тая байка, пасьля якое гэта суджэньне не зьяўляецца зноў у сьвядомасьці чытача. Працэс зьяўленьня гэтага суджэньня ў чытача, пасьля прачытаньня байкі, ёсьць працэс дэконкрэтызацыі вобразу. У самой байцы суджэньне было ўвабрана і зьнішчана вобразам, цяпер з дапамогаю аўторавае „маралі“ ці „навукі“ мы зноў вылучаем яго з вобразу, мы дэшыфруем вобраз, здымаем яго пачуцьцёвыя ўборы, і мы самі атрымліваем гэную-ж „мараль“—агульнае адцятае суджэньне. Абагульненьня ў дакладным сэнсэ тут няма і няма таму, што няма чаго абагульняць, і працэс вынікненьня ў нас агульнага адцятага суджэньня ёсьць процес адваротны працэсу ўбіраньня суджэньня вобразам. Такім чынам, калі байка ёсьць увасóбаванае і пушчанае ў ход суджэньне, то „Хмаркі“ і „Казкі жыцьця“ цалком павінны быць аднесены менавіта да баечнага тыпу алегорычнай організацыі.

Наконт спосабаў організацыі растлумачальных момантаў у „Казках жыцьця“, момантаў, якія маюць значную ролю пры вызначэньні жанравай адменнасьці алегорыі, мы ўжо шмат казалі вышэй. Організацыя растлумачэньня ў „Казках жыцьця“—блізкая да тыповай баечнай, розьніца толькі ў тым, што калі ў байцы „мараль“ падаецца пераважна ад асобы аўтора і зьмяшчаецца альбо ў пачатку, альбо ў канцы баечнага апавяданьня, дык у коласаўскіх алегорычных новэлях „мараль“ часьцей за ўсе матывуецца моваю асоб, потым уплéтаецца ў само апавяданьне і нязьменна адносіцца на канец казкі.

IV

Пераходзім да характарыстыкі апавядальнага манеру «Казак жыцьця». Адменнаю рысаю алегорычнае прозы Коласа зьяўляецца тое, што можна назваць агульным суб‘ектывізмам пісьма, моцнаю асабістаю зацікаўленасьцю поэта да апавяданага. Алегорычная проза Я. Коласа ёсьць перш за ўсе эмоцыянальна-ўзрушаная проза. Гэта знаходзіць сваё выражэньне ў шэрагу такіх спосабаў, як пытаньні аўтора, якія перарываюць апавяданьне, як выклічы, якія непасрэдна ахварбоўваюць апавьяданьне ў эмоцыянальна-ўзрушаны тон і г. д.

Пытаньні аўтора, што перапыняюць спакойную плынь казкі, апроч таго, што надаюць апавяданьню інтымна-лірчыную ахварбоўку, часта служаць элемэнтамі, якія рухаюць апавяданьне, іначай кажучы, даюць магчымасьць да пераходу ад аднае лініі сужэту да другое. Напр.: „А дзе-ж дзелася Жывая Вада? Яна была пад зямлёю, яна паціханьку размывала зямлю, прабівала сабе дарогу на вольны сьвет“ («Жывая Вада», ст. 11), або: «А што думала само дрэва? Яно часта нудзілася тут адно. Яму хацелася пабачыць сваіх дзетак» («Адзінокае Дрэва», ст. 18). Часам мы спатыкаем у «Казках» узоры нагнятальнага награмаджэньня пытальных сказаў, якія надаюць апавяданьню асабліва ўзрушаны, напружана-лірычны і суб‘ектыўны характар. Напр.: «...гэта каліва на чужым грунце. Хто яго ведае як занялося яно на зялёны луг? Але ласьне яно вінавата? Або хто вінават? І на вошта шукаць вінаватага?.. Проста выкінулася зернятка аржаное з мяшка, як вязлі ў млын жыта—ці-ж не магло хіба так стацца? Толькі-ж узрасло яно між чужынцаў... Але гэтыя суседзі не хацелі знацца з сіроцінай... Ну што-ж! Хіба змусіш каго, каб любіў цябе, раз ты нікому ня люб? Няхай!» («На чужым грунце», ст. 24). Выклічы «ну што-ж» і «няхай» ствараюць новую лірычную хвалю, якая замацоўвае і падкрэслівае высокую эмфатычную напружанасьць усяго ўрыўку. Ва ўрыўку два клічнікі і шэсьць пытальнікаў. Апісваючы абстаноўку, у якой дзейнічаюць асобы яго казак, Колас мала калі можа ўтрымацца ад таго, каб ня

выказаць сваіх асабістых адносін да паказанага пэйзажу. Напр.: „А тыя землі, што ляжалі побач! Колькі хараства, колькі мудрага задуменьня было у іх!“ („Крыніца“, ст. 52), або: „Эх, колькі хараства навокала!“ („Што лепей“, ст. 48). Лірычныя адхіленьні поэта не абмяжоўваюцца адным сказам, клічнага парадку, і часта поэт бярэ слова, каб больш шырока выказацца самому наконт тых ці іншых мотываў. Напр.: «Ёсьць нейкае хараство ў гэтай няяснасьці, у гэтай безгранічнай далячыні, дзе неба нізка, нізка нахіляецца над зямлёю. Якая ўлада, якая сіла цягне ў гэту безгранічнасьць сіняй далі!» («Даль». стар. 45), або: «Такі ўжо характар адзіноты: гэта яе ўрода, яе істота. І хто хоча жыць паўнейшым жыцьцём і гастрэй пранікаць яго цемры глыбіні, той павінен быць адзінокім і незалежным». («Адзінокае дрэва», стар. 17). У вапошняй вынятцы выразна гучыць лёгкі дыдактычны тон. І якраз лірычныя адхіленьні вось такога дыдактычнага, навучальнага характару, якія падаюцца Коласам у сьціснутай, амаль эпіграматычнай форме, надзвычайна шчодра рассыпаны ў прозе «Казак жыцьця». Напр.: «Але трэба памятаць, што бадай ня кожная рэч мае два бакі: паказныя і праўдзівыя». («Адзінокае дрэва», ст 10), «Але ня доўга астаецца шчасьце на адным месцы» («Жывая вада», ст. 9), «Але-ж урэшце вісець яму (жолуду) абрыдла. Яно такі і праўда: як бы там ні было добра, але калі гэтае дабро целы век без усякае зьмены, то яно лёгка перастае быць дабром» («Зло не заўсёды зло», ст. 20), «А калі бывало яно (сонца) прыпякала надта горача—любовь часта пераходзіць граніцы—маленькі жалудок хаваўся ў цяньку густых лістоў» («Зло не заўседы зло», ст. 20) Не патрабуе спэцыяльнага ўгрунтаваньня тое, што адхіленьні для асабістага выказваньня складаюць адну з найбольш тыповых і бяспрэчных адзнак лірычнага манеру апавяданьня.

Да адзнак гэтага-ж манеру пісьма трэба аднесьці таксама т. зв. ацэначны эпітэт, шырока выкарыстаны Я. Коласам. Ацэначны эпітэт, г. зн. такі, што зьмяшчае ў сабе элемэнт ацэнкі ў стасунку да прадмету, да якога ён дастасованы, звычайна процістаўляецца эпітэту, што вылучае якасьць прадмету, эпітэту, які конкрэтызуе і вобразна апісвае (напр. сівыя валасы, прыгожыя валасы). Відавочна, што момант ацэнкі ёсьць момант суб'ектыўны, момант асабістага выказваньня, а таму ацэначны эпітэт якраз і характэрны для лірычнага манеру апавяданьня. Нават больш таго, я ўжо вышэй адзначаў, што, апісваючы краявід, на фоне якога дзейнічаюць гэроі казак, Колас заўсёды надае апісаньню інтымны, напруджана-лірычны і ацэначны характар. Апошні выражаецца ня толькі праз эпітэт. Частыя лірычныя *адхіленьні аўтара, пра якія толькі што казалася, зьяўляюцца па істоце* лірычна-ацэначнымі адхіленьнямі. Напр.: „А навокала было так згодна, хараша і радасна—усёроўна як зямля сьвяткавала вялікае сьвята. Стары лес, што стаяў за рэчкаю, пазіраў важна і лагодна, бы гаспадар на багаты ўзрост сваіх ніў. Вада ўжо зьбегла з лугоў, і зарастаў іх зялёны катушок маладой травінкай, і пахнуў гэты луг раджайнаю сырасьцю. Па гэты бок рэчкі ішлі прыгожыя скаты жоўтых узгоркаў, на каторых цямнелі *маладыя купчастыя хвойкі, вясёлыя і прыветныя, над імі снавала лясная* жаваранка, і песьня яе разьлівалася срэбрам у сініх бяздонных хвалях сьценаў. У небе там і сям вынікалі пазлачоныя клубочкі прыгожанькіх хмурынак, і згодна зьвісалі яны, сьветлыя веснавыя мары, над шырокімі палямі, над лугам... што бег далёка—далёка ў закрытую сіневатаю смугаю даль... Было хараша, добра, так хараша і добра, што дубом прыкра было слухаць злавешчую гаворку старога дубу („Чыя праўда“, ст. 49-50)· *Лірычна-суб'ектыўны характар гэтага пэйзажу ўтвараецца, як бачым, ня* толькі праз ацэначныя эпітэты („багаты ўзрост“, „прыгожыя скаты“, „прыгожанькія хмурынкі“ ды інш.), але і праз тыя ўжо непасрэдна

асабістыя ацэначныя выказваньні, што зьмешчаны ў пачатку і канцы ўрыўку, організуючы, т. ч., своеасаблівую лірычную апраўу для ўсяго пэйзажу. „А навокала было так згодна, хараша і радасна"... пачынае сваё апісаньне Колас, папераджаючы і вызначаючы апісаньне ва ўласным сэнсе; „было хораша і добра, так хораша і добра"... заканчвае Колас гэты пэйзаж, зноў паведамляючы чытача наконт свайго асабістага дачыненьня да апісанага. Цікава таксама адзначыць зараз наступную характэрную рысу коласаўскіх апісаньняў—гэта іх абагульнены і зьлёгку ідэалізаваны характар, рысу тыповую для пэйзажаў романтычных. Багацьце ацэначных эпітэтаў, што процістаўляцца эпітэтам якасным, тым, што конкрэтызуюць, надаючы, з аднаго боку, коласаўскім апісаньням узьнятую эмоцыянальнасьць, з другога, паслабляюць іх конкрэтную відавочнасьць [1]). Сказаць „сівыя валасы" гэта значыць вылучыць некую конкрэтную якасьць валасоў, але сказаць „валасы прыгожыя" гэта значыць толькі ацаніць прадмет. Калі прыглядзецца да пэйзажаў „Казак жыцьця" уважлівей, можна ўбачыць, што і пры ўжываньні якасных эпітэтаў Колас часта абмяжоўваецца зазначэньнем на самыя агульныя якасьці і адзнакі прадметаў, унікаючы вылучэньня індывідуальна-конкрэтных адзнак. Напр: „шырокае поле", „сіневатая даль" да інш.

Ня менш за ацэначны эпітэт у Коласа пашыраны эпітэт эмоцыянальны, існасьць якога ў тым, што поэт сваё ўласнае эмоцыянальнае ўражаньне ад прадмету прызнае за об'ектыўна існае, за такое, што нібыта вонку яго існуе, як якасьць самога прадмету. Напр.: „...цямнелі хвойкі... вясёлыя і прыветныя". Эмоцыянальны эпітэт, поруч з эпітэмам ацэначным, характэрны *менавіта для лірычна-суб'ектыўных і романтычных апісаньняў*. Нарэшце характэрным для коласаўскага пэйзажу зьяўляецца параўнальнае багацьце мотываў (прадметаў), якія ўводзяцца ў апісаньне; гэта пры значным паслабленьні элемэнтаў, што конкрэтызуюць, і надае пэйзажу Коласа іх абагульнены ды ідэалізаваны характар. Агульная характарыстыка пэйзажу ў алегорычных новэлях Коласа будзе такая: гэта пэйзаж, пабудаваны на пералічэньні асобных параўнальна шматлікіх мотываў, пры значным паслабленьні зазначэньняў на іх конкрэтныя індывідуальныя адзнакі, пэйзаж, *пачынаючы з ацэначнага і эмоцыянальнага эпітэтаў і канчаючы спэцыяльнымі лірычнымі адхіленьнямі*, наскрозь сагрэты лірычным удзелам поэта ў апісаным, пэйзаж лірычна-суб'ектыўны і, як угледзім ніжэй, романтычны.

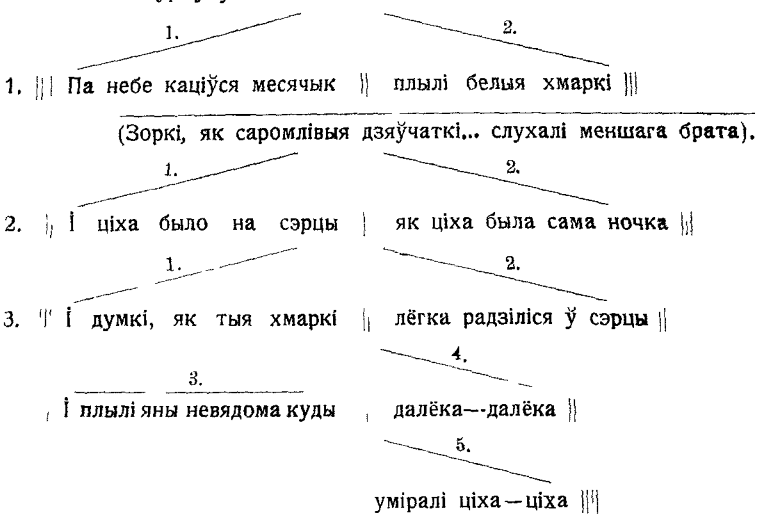
Апроч пералічаных, да адзнак лірычнага манеру апавяданьня звычайна адносяць яшчэ лірычныя дубальтаваньні, г. зн. розныя формы анафоры і сынтаксычнага паралелізму, якія маюць не лёгічнае, а хутчэй рытмічнае значэньне, зноў такі, як знак высокай эмоцыянальнай узрушанасьці аўтара. [2]) Гэта асаблівасьць спатыкаецца ў „Казках жыцьця" не так часта, як адзначаныя мною вышэй, але выражана досыць яскрава. Напр.: „Кепска жылося меншаму брату. Плакаў ён, і ніхто ня бачыў яго сьлёз або не хацеў бачыць. Сьпяваў ён і песьні—даўгія, нудныя песьні, песьні нядолі. Складаў ён і казкі, і толькі ў казаках ён бачыў сябе шчасьлівым". („Дудар", ст. 13). [3]) Але калі паступовая ўстаноўка на

[1]) *Мае „узьнімае" ці „паслабляе" ня трэба разумець у ацэначным сэнсе. Я не ацэньваю, а дасьледую, спрабую выкрыць значэньне і функцыянальную накірованасьць* асобных компонэнтаў складу (стылю) коласаўскае прозы.

[2]) В. Жирмунский, Байрон и Пушкин Л. 1924 г., ст. 79.

[3]) У групе раньніх прозаічных твораў Я. Коласа мы знаходзім невялічкі твор, пабудованы цалкам на анафорах і рытмічна-сынтаксычным паралелізме. Рэч гэта называецца „Думкі ў дарозе" і складаецца з 13 абзацаў. Першы абзац дае апісаньне дарогі, складзенае ў пляне абагульненага каталёгічнага пералічэньня асобных мотываў; другі абзац складаецца з аднае фразы: „І куды ты нясеш мяне, невядомая дарога?" Трэці пачынаецца сказам: „А неба! Далёкае, невядомае, сіняе неба"!.. Пяць наступных

рытмічна-сынтаксычны паралелізм, як на форму наданьня апавяданьню эмфатычнай узрушанасьці, і ня зьяўляецца такою характэрнаю, як іншыя адзначаныя намі спосабы, што сочаць тую-ж мэту, то бяз сумненьня кожны чытач, *быць можа, не ўсьведамляючыся ў гэтым*, але адчувае тонкую інтонацыянальную мэледыйнасьць алегорычнае коласавае прозы. Зробім далей вынятку з „Дудара“ і паглядзім, праз што дасягаецца гэта мэлёдыйнасьць. „І так яны (сьлёзы) вечна кружаць з зямлі на неба, з неба на зямлю. І няколі ня высыхалі вочы меншага брата... Выходзіў меншы брат *увечар* на двор, браў сваю дудку, садзіўся на прызьбе свае хаты і граў. Па небе каціўся месячык, *плылі белыя хмаркі. Зоркі, як саромлівыя дзяўчаткі*, пазіралі на зямлю праз белыя, тонкія хмаркі і слухалі меншага брата, як граў ён на дудцы І ціха было на сэрцы, як ціха была сама ночка. І думкі, як тыя хмаркі, лёгка радзіліся ў сэрцы і плылі яны невядома куды, далёка-далёка, умiралі ціха-ціха, як паволі раставалі і *белыя хмаркі ў небе*“. *У пададзеным урыўку перш* за ўсё заўважваецца характэрны для лірычна-мэлёдыйнае прозы спосаб укладаньня апавядальных адзінак (сказаў) з дапамогаю злучніка „і“ („і так яны вечна кружаць“... „і ніколі ня высыхалі вочы“... „і ціха было на сэрцы“...—„і думкі як тыя хмаркі“...). Але ў асноўным інтонацыйна-мэлёдыйны малюнак утвараецца чаргаваньнем па асобаму арганізаваных мэлёдыйных тахтаў-фраз, чаргаваньнем інтонацыйных *узвышэньняў і зьніжэньняў*. Вось узор мэлёдыйнай арганізацыі гэтага ўрыўку.



Як бачым, гэты мэлёдыйны кругасказ (|||—|||) складаецца з трох мэледыйных сказаў (|||—|||); два першыя *мэлёдыйныя* сказы пабудаваны

пачынаюцца з гэтага-ж сказу, зьлёгку дэформаванага: „*Далёкае неба, сіняе неба*“... З дзевятага зноў пачынаецца анафорычная тэма „дарогі„ і пашыраецца на дзесяты абзац: „Куды ты *нясеш мяне, невядовая дарога?*“ *Нарэшце*, заканчваецца гэты „верш прозаю“, *наступным сказам*: „Голькі нудныя песьні твае, Беларусь .. плывуць *к далёкаму, невядомаму, сіняму спакойнаму небу*“. Г. зн. *перад* намі рэч, *пабудаваная на двух анафорычных тэмах*, пры чым адна з іх вынікае і ў заключным сказе, утвараючы *такім* чынам пярсьцёнкавае замацаваньне для ўсяе рэчы. Пададзенае кароценькае апісаньне лічу не бязьцікаўным і ня лішнім для высьненьня пахаджэньня і эволюцыі лірычнай плыні ў прозаічнай творчасьці Я. Коласа.

тоеж самна, кожны складаецца з дзьвёх частак(дзьвёх мэлёдыйных фраз |(— '), якія даюць сымэтрычную інтонацыйную хвалю (узвышэньне—зьніжэньне); трэці мэлёдыйны сказ арганізаваны складней і сложаны з пяцёх мэлёдыйных фраз. Паміж першым і другім мэлёдыйным сказам зьмешчаны сказ амаль нэўтральны ў інтонацыйных адносінах („Зоркі, як саромлівыя дзяўчаткі..."), але бадай такі, што мае функцыі затрымліваньня мэлёдыйнага руху. *Першая мэлёдыйная* фраза трэцяга сказу дубальтуе інтонацыйны малюнак дзьвёх першых фраз, але другая фраза апошняга сказу яшчэ не дае інтонацыйнага *зьніжэньня (сказ не закончаны сынтаксычна)*, хоць тэндэнцыя да зьніжэньня ўжо адчуваецца. Не дае зьніжэньня і трэцяя фраза апошняга сказу, якая зьяўляецца мэлёдыйна-аморфнаю і разьлічана зноў такі на далейшае затрыманьне інтонацыйнай хвалі. Інтонацыйнае зьніжэньне пачынаецца з чацьвертае фразы трэцяга мэлёдыйнага сказу і пашыраецца на пятую фразу, пры гэтым арганізавана яно іначай, чым у першых двух сказах. Разьвязваньне інтонацыйнага зграмаджэньня падаецца ў апошнім сказе праз дубальтаваньне аднолькавых слоў, якія, апроч сэмантычных функцый, апроч функцый узмацненьня, маюць функцыі мэлёдыйнаго *разьвязаньня ня толькі* трэцяга мэлёдыйнага сказу, але і ўсяго ўрыўку ды ўтвараюць кодэкс мэлёдыйнага кругасказу.

Такім чынам, *мы можам адзначыць два асноўных моманты арганізацыі* стылю „Казак жыцьця": алегорычна-баечную сэмантычную двухплянавасьць і лірычны суб'ектывізм пісьма.

V

Ужо Бэрнгарды, сябар і настаўнік Тыка, увесь аддадзены нямецкаму романтызму, сьцьвярджаў, *што алегорыя ёсьць верх поэтычнага мастацтва* [1]). Для старэйшага пакаленьня нямецкіх романтыкаў алегорычнае тлумачэньне сьвету было адзіна сапраўдным, якое прыводзіць да праўды. Алегорычнае разуменьне наўкольнага проста выплывала з суб'ектыўнага ідэалізму Фіхтэ, які адыграў вялізарную ролю ва ўтварэньні філёзофічнае доктрыны романтыкаў, з фіхтаўскага прадстаўленьня аб вялікай творчай здольнасьці духу, які об'ектывізуецца ў матэрыю, які стварае матэрыю. Прырода і ёсьць гэны об'ектывізаваны дух; „рэч у сабе" ёсьць проэкцыя духу ў бязьмежнасьць. Згодна Фіхтэ сьвет, што ўспрымаецца нашымі пачуцьцямі, ёсьць толькі адбітак „я" ў самым сабе. „Я" стварае „не-я" дзеля таго, каб пачаць з ім барацьбу і перамагчы яго [2]) Менавіта так думаў Новаліс, калі у ліпені 1796 году *пісаў да Фрыдрыха Шлегэля:* „*Я ўва ўсім усё болей* адчуваю вялікасныя часткі аднаго цудоўнага цэлага, у якое я ўростаю, і якое павінна зрабіцца зьместам майго „я". Вышэй мы ужо казалі пра думку Новаліса, што „сапраўдная поэзія можа мець толькі агульны алегорычны сэнс і рабіць уражаньне, як музыка [3]). Чалавек Новалісам ніяк не проціставіцца прыродзе, а таму „чалавек сьвятарны нявычэрпны гіэрогліф" [4]) „жыцьцё" сапраўдна-канонічнага чалавека павінна быць спрэс сымболічным [5]) Адгэтуль сваё асаблівае дачыненьне да алегорыі: для іенскага гуртка алегорыя ніколі не зьяўлялася простым іншасказам, простым конкрэтызаваньнем адцятых суджэньняў. Романтыкі верылі ў алегорыю, як у сапраўдную рэальнасьць, як у нешта такое, што проста адпавядае вялікасным алегорыям сусьвету. *Пазнаньне сьвету*, вучылі романтыкі, магчыма

[1]) Гайм. „*Романтическая школа*".

[2]) Проф. Браун. Нямецкий романтызм. „История западной литературы XIX в.", под редакцией пр. Батюшкова.

[3]) „*Фрагменты*", т. *II*, ст. *308* выд. Minora у 4-х т., Jena 1907 г.

[4]) Тамжа., III, ст. 27.

[5]) Тамжа II, ст. 140.

толькі, як раскрыцьцё гэтых вялізарных алегорый, і ключ да іх расчыненьня дае фантазія[1]) Прырода для іенскага рамантыка заўсёды мае захованае і прыгожае значэньне, заўсёды жывая і адухоўленая. „Паляўнічы слухаў зьменлівую песьню вады, а здавалася, што хвалі незразумелаю моваю *казалі яму пра тысячы важных рэчаў", пачынае Людвіг Тык казку „Рутэнбэрг"*. Альбо вось апісаньне вясны ў „Октавіане" Тыка: „Глядзі, усё расьце і цьвіце, нават маленькія краскі, нават няпрыкметныя траўкі цiснуцца ў круг; усе птушкі пяюць, урачыстуюць і лётаюць над намі, уся прырода ў радаснай нецярплівасьці і руху, і мы, як дзеці, адчуваем сябе ўсё бліжэй ды бліжей да матчынага сэрца прыроды" [2]). У „Цербіно" таго-ж Тыка дзеючымі асобамі выступаюць лес і кусты, ліліі, фіялкі, незабудкі, палявыя краскі, птушкі, струмені, духі гор і нават нябескі блакіт. А вось як разумеў прыроду найлепшы з рамантыкаў—Новаліс: „на дварэ струменіў ажыўшы фонтан, гай шурчэў найсалодшымі гукамі, і ў яго гарачых ствалох і лісьці, у яго бліскучых кветках і пладох як-бы зараджалася і красавала жыцьцё [3]). *Падобныя выняткі можна было-б рабіць проста бязконца.*

Алегорыя ўвайшла ў поэтыку рамантыкаў з Іены, як адзін з самых *асноўных і характэрных элемэнтаў. „Гэнрых фон-Офтэрдынгэн" быў замысьлены* Новалісам, як вялізманная ўсеагульная алегорыя, дакладней, як частка нейкай звыш-алегорыі, калі дазваляецца так сказаць. Пасьля заканчэньня „Офтэрдынгэна", ў якім поэт выявіў свае погляды на існасьць і значэньне поэзіі, Новаліс зьбіраўся напісаць яшчэ 6 романаў, дзе павінны былі раскрыцца яго погляды на грамадзкае жыцьцё, на гісторыю, на прыродазнаўства, каханьне і політыку. „Гэнрых-фон-Офтэрдынгэн", пачынаючыся з прарочага сну і канчаючыся казкаю Клінгсора (першая закончаная частка) алегорычны ад пачатку і да канца. Патайнае, іншасказнае значэньне мае спрэс усё, што пададзена поэтаю ў кнізе. Характэрна, што для алегорычнага пэрсонажу, які выяўляе сабою поэзію, Новаліс выбраў імя „Байка", *г. зн. назву аднаго з самых папулярных алегорычных жанраў. Поэзія* і алегорыя для Новаліса—сынонімы.

У сваім артыкуле пра „Сымона музыку" Я. Коласа [4]), мне ўжо давялося зьвярнуць увагу чытача, што па сваіх апавядальных способах, па способах композыцыйнай організацыі, па агульнаму характару свайго марфолёгічнага цэлага, поэму Коласа можна назваць рамантычнай поэмай лірычна-апісальнага жанру. Я зазначыў, што будова поэмы пра маленькага музыку надзвычай блізкая да морфолёгічных канонаў нямецкіх рамантыкаў Такога нечаканага збліжэньня патрэбавала наяўнасьць у поэме Коласа тыпова рамантычнага апавядальнага асяродку (способ вандроўнага гэроя), наяўнасьць тыпова рамантычнай мозаічнай стракатасьці пабудовы (устаўныя новэлі, песьні, лірычныя адхіленьні), нарэшце тамжа я зазначаў, што ні пра якія формальныя перайманьні ня можа быць у дадзеным выпадку *і гутаркі, што наўрад ці можна гаварыць і пра формальныя уплывы.* Надзвычай цікава і для агульнай характарыстыкі творчасьці Я. Коласа вельмі важна, што, як бачым, ня толькі „Сымона Музыку", але і „Казкі Жыцьця" можна, калі не цалком, то ў значнай ступені аднесьці да твораў тыпова

[1]) Параўн. В. Жырмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПБ. 1914. „Увасабленьні для рамантыка не зьяўляюцца нечым вонкавым і адвольным. Рамантык-поэта верыць у сапраўдны сэнс утворанай ім мэтафоры"... „Мэтафоры не зьяўляюцца нашай адвольнай комбінацыяй параўнальных элемэнтаў для концэнтрацыі аднаго праз другі; у іх выяўляецца як-бы адзрочнасьць адушэўленасьці прыроды". Ст. 44.

[2]) Kaizer von Oktavian, II a'kt V.

[3]) Heinrich Von Ofterdingen, к. 9.

[4]) „Сымон Музыка" (Морфолёгічны аналіз). Зб. „Літаратурная творчасьць К. М Міцкевіча, М 1926 г.

рамантычных. Цікава, што моцны алегорызм „Казак жыцьця“ самім аўторам мотывуецца пантэістычным успрыйманьнем прыроды, які, як казалася вышэй, стымулюе алегорызм Новаліса і Тыка. Вось гэта пантэістычнае credo, што зьмешчана ў „Казках жыцьця“ замест прадмовы:

„Не ў аднэй толькі людзкай душы
Зерне ёсьць хараства—
Аб ёй казку складае ў цішы
Колас нівы, трава.
Не ў адным толькі сэрдцы людзей
Іскра праўды гарыць—
Аб ёй песьню пяе салавей,
Аб ёй рэчка журчыць“.

Вельмі лёгка ўбачыць, што пантэізм аўтора «Казак жыцьця» далёка не падобны на пантэізм іенскіх романтыкаў: там былі рэлігійна-містычныя адносіны да прыроды; тут рэалістычнае ўяўленьне аб вялікім адзінстве чалавека і прыроды, як адменных формаў організацыі адзінай, што рухаецца, матэрыі. Па істоце коласаўскі пантэізм і пантэізмам можна называць толькі умоўна... «казка, якую складае колас нівы, трава» у Коласа толькі поэтычны выраз, толькі вобраз такога адзінства і ў значнай ступені апраўданьне (мотывацыя) алегорызму «Казак». Зусім відавочна, вядома, што суб'ектыўны ідэалізм Фіхтэ наўрад ці меў якую-небудзь ролю ва ўтварэньні сьветагляду ў аўтора «Сымона музыкі» і «Казак жыцьця». Не зрабілі, вядома, уплыву на Коласа ні «Фрагмэнты» Новаліса, ні тэорэтычныя выказваньні Фрыдрыха Шлегеля. Але, калі пантэізм Коласа ў дадзеным урыўку трэба разумець хутчэй літаратурна чым філёзофічна, цікава тое, што спэцыфічны для романтыкаў поэтычны спосаб алегорыя, пацягнуў за сабою ў Коласа і спэцыфычную романтычную агульную мотывацыю гэтага спосабу (пантэізм) і спэцыфічна-романтычнае выражэньне гэтае мотывацыі. Цікаўна ня толькі тое, што Колас палічыў патрэбным растлумачыць чытачу алегорычнае адухаўленьне расьлін і жывёл у «Казках жыцьця», але і тое, што для такога тлумачэньня прыйшлі да яго вобразы, якія стварылі гэты вонкавы пантэізм вершаванае прадмовы. У пэўным абмяжованым сэнсе мы можам сьцьвярджаць, што не пантэістычны сьветагляд аўтара пацягнуў за сабою ўтварэньне алегорычных «Казак жыцьця», а алегорызм апошніх зрабіўся вінавайцаю пантэістычнае прадмовы да «Казак».

Як элемэнт романтычнае поэтыкі поруч з алегорыяй павінна быць намі адзначана форманта апавядальнага манеру коласавых казак—асабовая зацікаўленасьць поэта да таго, што ён апавядае—іх агульны лірычна суб'ектыўны і эмоцыянальна-ўзрушаны характар. Лірычны манер апавяданьня—манер тыповы романтычны, але характэрны не для адных іенскіх романтыкаў; бадай ў большай меры, чым для апошніх, характэрны ён для романтычнае поэмы байранаўскага тыпу[1]). У вадмену і ад іенскіх романтыкаў і ад байранаўскай плеяды, лірызм алегорычных апавяданьняў Коласа мае, як лёгка было заўважыць, свой асобны індывідуальны характар. Лірызм Коласа нельга зьмешваць ні з пыхоўным трагічна-романтычным, поўным гіпэрболь і замаўчаньняў лірызмам Байрона, ні з палка-рэлігійным лірызмам Новаліса. Мы зазначылі на наяўнасьць у «Казках жыцьця» спэцыфічных спосабаў лірычна-апавядальнага манеру, але якасная ахварбоўка коласаўскага лірызму, бадай, патрабуе дадатковае характарыстыкі. Лірызм Коласа—лірызм амаль паўтонаў, лірызм мяккае задумённасьці і журбы;

[1]) В. Жирмунский. Байрон и Пушкин.

спосабы, што надаюць апавядальнай прозе лірычную ахварбоўку, выкарыстаны Коласам шчодра і, як правіла, у сваёй звычайнай накіраванасьці, але Колас заўсёды чуць-чуць рэтушуе, Колас ня любіць праз меру моцных эфэктаў і, арганізоўваючы які-небудзь спэцыфічны спосаб, спрабуе згладжваць яго гострыя вуглы. Напр.: Колас часта бярэ слова сабе для непасрэднага асабістага выказваньня, але абмяжоўваецца аднэю-дзьвюма-трыма фразамі. Часам Колас намякае на спосаб. Зрэшты, зусім пэўную ахварбоўку надае коласаўскай прозе само багацьце намёкаў.

Нарэшце, дазволю сабе супыніцца каля наступнае рысы, характэрнае для романтычнага стылю наогул і для стылю «Казак жыцьця» паасбоку, а менавіта—гіроніі. У эстэтыцы іенскіх романтыкаў гіронія займае адно з цэнтральных месц. Само слова гіронія—старое, яно спатыкаецца яшчэ ў Платона, але ў романтыкаў яно набыло асобы філёзофычны і эстэтычны сэнс. Яно выводзілася Ф. Шлегелем з фіхтаўскага вучэньня пра інтэлектуальнае сугляданьне: «Я ведаю што-небудзь таму, што я раблю», непасрэднае усьведамленьне процэсу дзеяньня і яго зьместу. Романтычны поэта творачы узьнімаецца над сабою, наглядае сябе і крытычна, «гіронічна» суглядае тое, што творыць; ён першы бачыць яго недасканаласьць, ён першы зьлёгку сьмяецца і з сябе, і з сваіх твораў, і з сваіх гэрояў. Практычна гіронія ў романтыкаў усё-ж часьцей за ўсё выражалася ў проціеглым зьмяшэньні сур'ёзнага і жарту, у лёгкай насьмешцы, у гротэскных супастаўленьнях. Уласна кажучы, гротэск і вырастае з гіроніі. І вось у Коласа адпаведна агульнай стылевай концэпцыі яго «Казак» мы лёгка можам заўважыць гіронію, гіронію, як помесь сур'ёзнага і жарту, як лёгкі сьмех з сваіх гэрояў. Наўрад ці фіхтаўскае вучэньне пра інтэлектуальнае сугляданьне выклікала коласаўскую гіронію. Яе патрабавала зноў такі агульная эстэтычная устаноўка коласавых алегорычных казак.

Вось узоры коласаўскай гіроніі:

«Толькі вецер,—хоць і часта ён дзьме ў пустых галовах,—умее быць сталым, умее маўчаць».

«Праўда, крумкач-гарапашнік не адзін раз чуў тыя размовы—шэпты Ветра і Дрэва. Але крумкач, залішне важны для таго, каб разносіць чужыя гутаркі па сьвеце, хіба так зьнячэўку прамовіцца калі... За тым-жа вароны паважаюць яго, як біскупа».

«Была тут яшчэ адна важная асоба, без якое не адбывалася ні водная... справа. Асоба гэта ручаёк» («Адзінокае дрэва», ст. 16).

Элемэнты гіроніі, якая ў Коласа наогул блізка да гумару, моцныя ў казках: «Асінае гняздо» (ст. 33), «Што яны страцілі» (ст. 60) і ў некаторых іншых. Але агаворваюся, той арганізавальнае ролі, якую гіронія мела ў творчасьці нямецкіх романтыкаў, у Коласа яна ня мае. Гіронія—спосаб, але й гэты спосаб прыглушаны і аслаблены ў Коласа.

Мы маглі-б зьвярнуць увагу чытача на лексыку «Казак жыцьця», багатую тыпова романтычнымі групамі (пра эпітэт у Коласа мы ўжо казалі, цікаўна было-б спыніцца на лексычнай групе неазначальных займеньнікаў і інш.), на шэраг тыпова-романтычных тэм, зноў адноўленых у Коласавых казках (напр. «Даль», ст. 45), але мы зьвязаны памерам артыкулу, і, нарэшце, мне здаецца, што і сказанага досыць для некаторых небязьцікаўных вывадаў.

«Казкі жыцьця» зьяўляюцца спробаю утварэньня романтычнае прозы, прозы алегорычнае і лірычна-узрушанае. Факт цікавы сам сабою. Соцыялёгічныя дасьледзіны павінны нам растлумачыць, чаму, з якіх соцыяльных і агульна псыхолёгічных прычын мы маем на адным з шляхоў коласаўскае творчасьці адраджэньне старых романтычных традыцый, рэмінісцэнцыі даўно

перажытых романтычных конструкцый. Зноў кажу, што ні пра якія простыя формальныя уплывы тут ня можа быць і гутаркі, але ўсё-ж самым уважлівым чынам павінна быць разгледжана літаратурна-стылевая плынь, што была наўкола Коласа ў момант утварэньня ім «Казак жыцьця» і ня толькі на тэрыторыі Беларусі, але на суседніх—расійскай і польскай. Задача соцыялёгічнага аналізу і будзе зьмяшчацца ў высьвятленьні прычын, што выклікалі романтычныя утварэньні ў творчасьці выдатнага беларускага поэта.

VI

У якіх-жа адносінах знаходзяцца „Казкі жыцьця" да народнае казачнае творчасьці?.

Уласна кажучы, па гэтым пытаньні мне застаецца дадаць вельмі нямнога да сказанага Ўл. Дубоўкаю „Казкі жыцьця", як гэта ня дзіўна на першы погляд", піша Ўл. Дубоўка, „зьяўляюцца далейшым адыходам Якуба Коласа ад народных казак. Калі ў зборніку „У ціхай вадзе" мы знаходзім яшчэ ўсе адзнакі народных казак (і з боку поэтыкі і з боку апрацоўкі матар'ялу, напр. „Староста"), дык у „Казках жыцьця" сувязь *застаецца толькі ў назве „казкі" і ў алегорычнасьці, пры тым гэта алегорычнасьць дыяметральна процілеглая народным казкам*" [1]).

Сапраўды баечна-алегорычныя казкі Коласа ніяк не падобны на алегорычныя групы беларускіх народных казак. Гэта непадобнасць знайшла сваё выражэньне, як правілова ў далейшым зазначае Ўл. Дубоўка, перад усім у непадобнасьці алегорычных пэрсонажаў. Народная казачная творчасьць амаль ня ведае ўвасабленьня расьлін і няжывое прыроды[2]), між тым, у „Казках жыцьця" якраз расьліны і стыхіі зьяўляюцца галоўнымі асобамі. Але гэтага мала. Нават вылучыўшы з агульнае гушчы беларускіх народных казак групу алегорый чыста баечнага тыпу, *мы наўрад ці зможам казаць, што алегорычныя новэлі Коласа вырасьлі* менавіта з гэных стылевых традыцый. Справа ў тым, што нельга мысьліць алегорычнасьці коласаўскіх казак адмяжована ад агульнай стылевай концэпцыі гэтых казак. Робячы дасьледчае анатамізаваньне дадзенай стылевай формацыі, адцінаючы асобныя складнікі гэнай стылевай конструкцыі нельга забываць, што сама гэна конструкцыя ёсьць нешта большае, чым простая сума яе складанак, што яе асобныя элементы не мэханічна зьвязаны, а знаходзяцца ў шчыльнай функцыянальнай залежнасьці, узаемна дзейнічаюць і узаемна ўплываюць. Фармальна адзін і той жа спосаб, выкарыстоўваючыся ў розных стылевых утварэньнях, *перастае быць адным і тым-жа спосабам, набывае новую функцыянальную* значнасьць і новую ахварбоўку. Баечная алегорыя, арганізаваная ў „Казках жыцьця" ў лірычна-суб'ектывным манеры, ужо праз гэта набывае асобную эстэтычную індывідуальнасьць, і яе ніяк нельга зблізіць з баечнымі алегорыямі народнай творчасьці, якія організаваны па іншых стылевых плянах. Народная казка ня ведае романтычна суб'ектыўнай і эмоцыянальна-ўзрушанай мовы. Дарэчы зазначу, ня трэба сказавага манеру апавяданьня тоесаміць з манерам лірычным. Казкі кажуцца, і натуральна, што асабістасьць казальніка часам (праўда, нячаста) прасякае ў апавяданьне, але ўзрушанай, напруджанай зацікаўленасьці да таго, што апавядаецца, да лёсу сваіх гэрояў казальнікі амаль

---

1) Ўл. Дубоўка. Мастацкая проза Якуба Коласа, Зб. „Літэратурная творчасьць К. М. Міцкевіча (Якуба Коласа). М. 1926, ст 77.

2) Акад. Е. Карскій. „Белоруссы" т. III в. 1, ст. 451. „Прадметы неадушэўленыя і расьліны ў казках пра жывёл не выяўляюцца дзеючымі Казак з дзеючымі ў іх аднымі расьлінамі мала",

ня ведаюць. У народнай казцы часам можна напаткаць устауныя думкі, што ідуць непасрэдна ад аўтара і фармальна—*аднакія з такімі ж асабістымі* выказваньнямі Я. Коласа (напр. у казцы «Круці ня круці, а трэ' умерці», аўтор спыняе апавяданьне і кажа ад сябе: „Але-ж кажуць, што шчасьце ня вечнае“[1]), але ў народнай казцы яны маюць іншае конструкцыйнае значэньне. У народнай казцы гэта адна з адзнак сказавага манеру, які ня мае нічога агульнага з лірычнаю зацыкаўленасьцю і эмоцыянальнаю патэтыкай „Казак жыцьця“. Вось чаму баечную алегорычнасьць, так характэрную для Коласавых казак, нельга выводзіць з алегорычных казак народных. Нарэшце, параўноўваючы апавядальныя манеры Коласавых казак і народных, трэ' было-б для высьвятленьня іх стылевай процілегласьці супыніцца каля значэньня, якое мае апісальны *элемэнт у тых і другіх* казках. Як мы бачым, для казак Коласа зьяўляюцца надзвычайна характэрнымі пашыраныя апісаньні абагуленага характару, наскрозь прасочаныя аўторскім лірызмам; часта вялікія композыцыйныя часткі Коласавых „Казак“ будуюцца цалкам на лірычна-узрушаным апісаньні. Між тым народная казка амаль ня ведае апісальнага элемэнту, ён натуральна выпадае з сказавай формы, якая організуецца па дзьвюх асноўных лініях: *сужэтнай і орнамэнтальнай (украсы)*. Некаторае выключэньне з гэтага зьяўляюць зборнікі Сержпутоўскага[2]), але тут шмат што трэба аднесьці на кошт аднаго выдатнага казальніка, які дастачаў Сержпутоўскаму матар'ял. Я кажу пра Рэдкага, асобу зусім выключную, *вялізарнага поэту*, які падолеў конструкцыйныя каноны народнае казкі. Пры вельмі вялікім жаданьні, бадай можна было-б у некаторых дробязях прасачыць асобныя адрозныя водгукі і слабыя водклікі народнае казачнае творчасьці ў казках Коласа, але гэта ня зробіць уплыву на наш вывад: Коласавы казкі нельга зблізкаць з народнаю казкаю. Коласавы казкі не зьяўляюцца далейшым літаратурным разьвіцьцем вусна-казачных традыцый і зьяўляюцца прадуктам іншага *літаратурна-стылевага асяродзьдзя*

Шукаючы літаратурных прототыпау „Казак жыцьця“, можна зайсьці вельмі далёка; мы можам зазначыць хоць бы на выдатную „Кнігу Калілы і Дымны“, якая зьяўляецца зборам алегорычных новэль, злучаных у вадну маністу цэлага праз размову паміж дзьвюма асобамі, мудрацом Байдабаю і царом Добшалімо. Падставы для паралеляй быццам досыць, але сама паралель будзе бескарыснаю. Агаворваючыся, што ў задачы гэтага артыкулу не ўваходзяць падрабязныя, вычэрпныя дасьледзіны крыніцаў „Казак жыцьця“—гэта спэцыяльная тэма яшчэ чакае свае распрацоўкі—падзялюся з чытачом толькі некаторымі ўласнымі нагляданьнямі ў роўніцы *гэтага пытаньня. Рэчаў з алегорычнаю* пабудоваю беларуская літаратура ведае ня мала, можна зазначыць на шэраг вершаў Францішка Багушэвіча Янкі Купалы ды інш., нарэшце, можна зазначыць на алегорычныя апавяданьні Ядвігіна Ш. (Антона Лявіцкага), але *„Казкі жыцьця“, як кніга але* горычных новэль, напісаных у лірычна-ўзрушаным манеры, мае з імі мала агульнага. Пакуль што я лічу магчымым параўнаць з „Казкамі жыцьця“ толькі некаторыя рэчы Ядвігіна Ш., нагадваючы, што творчая праца Ядвігіна Ш. і Я. Коласа адбывалася, уласна кажучы, адначасна. Зборнік Ядвігіна Ш. „Бярозка вышаў у 1912 г. (другое выданьне ў 1918 г.), а зборнік „Васількі“—у 1914 г.; „Дудар“ Коласа напісаны ў 1906 г., „Жывая Вада“ і „Ў балоце“—у 1907 г. Як бачым, першыя алегорычныя Коласавы казкі былі напісаны раней за зьяўленьне зборнікаў Ядвігіна Ш.

[1]) А. К. Сержпутовский Сказки и рассказы белоруссов *полешуков* СПБ 1911 г, ст. 34.

[2]) Першы зазначан вышэй, другі Ал. Сержпутоускі „Казкі і апавяданьні Беларусаў з Слуцкага павету“ Л 1926 г

Зрэшты, прыглядаючыся да асаблівасьцяй алегорычнай організацыі і да апавядальнага манеру ў Ядвігіна Ш., лёгка будзе заўважыць, што асноўнымі сваімі адзнакамі алегорычныя новэлі Ядвігіна Ш. знаходзяцца на іншых за Коласавы новэлі літаратурна-стылевых шляхох. Калі Колас у „Казках жыцьця" спыніўся на адным агульным для ўсіх казак тыпе алегорычнай організацыі і ў галоўным захаваў свой казачны канон на працягу больш за дзясятак гадоў, Ядвігін Ш. зварочваўся да розных формаў і тыпаў алегорый ды даў у двух сваіх тоненькіх зборніках некалькі адменных адзін ад другога тыпаў алегорычнае казкі. Так, Ядвігін Ш. выкарыстаў эмблематычны тып іншасказавай організацыі ў казцы „Дуб-Дзядуля" (але пра гэтую казку мы ўжо казалі); далей мы напаткаем у зборніках Ядвігіна Ш. алегорыі баечнага тыпу; нарэшце, спатыкаюцца казкі, якія цяжка назваць алегорычнымі ў дакладным сэнсе, але якія стаяць на шляху да прыповесьці. У зб. „Бярозка" баечны тып алегорыі прадстаўлены казкаю „Падласенькі".

Як-бы ў адпаведнасьці з шматвяковаю літаратурнаю традыцыяй дзеючымі асобамі байкі „Падласенькі" зьяўляюцца жывёлы. Да адменнае адзнакі гэтага твору трэба аднесьці тое, што ў ім слаба выражаны растлумачальны момант, хоць сэмантычная двухплянавасьць „Падласенькага" выяўляецца вельмі лёгка. Уласна кажучы, алегорычнае суджэньне ў „Падласенькім" амаль ня выкрыта і пакідае шырокія магчымасьці для гіпотэтычных тлумачэньняў. Можна прыняць за растлумачальную частку заключную фразу:... „калі хочаце, каб саўсім стаўся чалавекам, то на навуку ні адну, а тры скуры спусьцеце"., але ўзяўшы гэту фразу за растлумачальны ключ, мы ўсё ж сёе-тое пакідаем ня выкрытым. Зрэшты, неяснасьць растлумачальных выказаў ня шкодзіць „Падласенькаму" заставацца байкаю,—агульная алегорычная концэпцыя і наяўныя ў ім растлумачальныя намінкі маюць, без сумненьня, баечны характар. І вось, бадай, блізкі па свайму апавядальнаму манеру да народнае казкі, як далёкі „Падласенькі" ад стылевай спэцыфікі Коласавых алегорычных казак.

Да народнае казкі набліжае „Падласенькага" скупае ў выяўленчых сродках, дакладнае, пазбаўленае апісаньняў прыроды і амаль лаконічнае ў апісаньнях дзеючых асоб апавяданьне; гэта апавяданьне сьціснута да апошніх магчымых межаў, за якімі дзіўная конкрэтнасьць народнае казкі перайшла-б ужо ў абагульненьне, у адцятасьць Характэрна, што зьмешчаныя ў зборніку поруч з „Падласенькім" такія рэчы, што ня маюць алегорычнага характару, як: „Пазыка", „З маленькім білецікам", „Заморскі зьвер"—гэтыя па істоце толькі вясёлыя маленькія анэкдоты, так жа надзвычай блізкія да народнай казкі. У наяве той-жа скупы, дакладны і лаконічны ў апісаньнях сказ. Прыблізна ў такім-жа казачным манеры організаваны Ядвігіным Ш. паўалегорычныя казкі з зб. „Васількі" („Вясельле", ст. 76; „Сіло", ст. 81; „Павук", ст. 83; „Гадунец", ст. 87 ды інш.). Усе гэтыя казкі не алегорыі ў дакладным сэнсе слова, але ўсе яны маюць у сабе шэраг алегорычных намінак большай ці меншай сілы. Гэтыя казачкі могуць вырасьці ў прыповесьць, калі будуць супастаўлены з аналёгічнымі конкрэтнымі выпадкамі; часам ёсьць падстава называць некаторыя з іх паўразгорненаю байкаю. Гэта не алегорыі таму, што ня маюць другога пляну, які выразна ўспрымаецца, дакладней кажучы, можа і маюць але не даюць чытачу ключа да ўразуменьня яго. І вядома, відавочна, што алегорыі з перашкоджаным растлумачэньнем лёгка могуць перастаць быць алегорыямі.

Прозаічная творчасьць Якуба Коласа разьвівалася і разьвіваецца па двух асноўных кірунках. З аднаго боку, мы знаем Я. Коласа, як аўтора бытавых апавяданьняў, з другога, як аўтора романтычных „Казак жыцьця".

З аднаго боку, ў мастацкай прозе Я. Коласа мы знаходзім доўгі рад бытавых і псыхолёгічных карцін, малюнкаў, „этудаў“, збор выразна і, карыстаючы традыцыйныя назовы, рэалістычна організаваных вобразаў беларускага сялянства і беларускае інтэлігэнцыі; з другога боку, Я. Колас паўстае перад намі, як мастак романтычных алегорый і дыдактычных новэль. Дзьве стылевыя плыні, як быццам органічна варожыя адна другой, ды такія, што выключаюць адна другую, прасякаюць прозаічную творчасьць Я. Коласа. Але гэткае-ж палажэньне складае цэнтральную асаблівасьць і Коласавае поэзіі. Зазначу на яго поэмы „Новая Зямля“ і „Сымон Музыка“.

Романтычная поэма пра малога геніяльнага музыку знаходзіцца ў простым стылевым сваяцтве з романтычнымі „Казкамі жыцьця“, гэта рэчы аднаго конструкцыйнага парадку, падобных стылевых асабістасьцяй; вялікасная, цалкам збудованая з бытавога матарь'ялу, поэма пра новую зямлю—поэма, якую варта назваць эпічнай, не зважаючы на некаторыя спосабы, якія нібыта знаходзяцца ў супярэчнасьці з конструкцыйнымі асаблівасьцямі эпікі—гэта поэма натуральна стаіць бліжэй да бытавых новэль Коласа, ніж да яго алегорычных казак. Вядома, і „Сымон Музыка“, і „Новая Зямля“, і „Казкі жыцьця“, і хоць-бы „На прасторах жыцьця“ могуць і павінны збліжацца: яны напісаны адным, а ня двума поэтамі, і цэлы шэраг характэрных стылевых дробязяй, ды, бадай, ня толькі дробязяй, сьведчыць пра гэта. Калі-б мы нічога ня ведалі пра Коласа, як пра аўтора і чалавека, калі-б перад намі гэтыя творы паўсталі анонімнымі, я ўсё-ж не сумляваюся, што пасьля некаторага невялікага аналізу можна было-б цьвёрда ўстанавіць, што ўсе яны напісаны аднэй рукою. Але гэта не зьмяняе справы. У наяве ў творчасьці Коласа два розных формаўтворных пачаткі, дзьве процілеглыя адна другой стылевыя плыні.

Мы падыходзім, такім чынам, да выясьненьня цэнтру ўсяе мастацкае творчасьці Коласа, і гэты цэнтр аказваецца складаным, амальгамічным, двухроўнічным. Яшчэ шмат што застаецца тут ня раскрытым, яшчэ мы толькі падыходзім да выясненьня конструкцыйных, формаўтворных момантаў у Коласавай творчасьці, яшчэ толькі націнаецца шлях да тлумачэньня эстэтычнай сугэстыўнасьці гэтае творчасьці. Тайна эстэтычнай сугэстыўнасьці і ёсьць тайна стылю. З таго, што я, можа быць, некалькі няэручна ўжыў тут слова „тайна“, зусім ня трэба заключаць наконт патаемнасьці процэсаў, якія падлягаюць дасьледаваньню літаратуразнаўцам. Тайна стылю—гэта тайна спосабаў, што ўтвараюць дадзеную поэтычную формацыю і, вядома, спосабаў ня ў іх адмяжованым быцьці, а ў іх функцыяльнай накірованасьці. Але гэтага мала. Пытаньне пра эстэтычную сугэстыўнасьць, г. зн. пра здольнасьць мастацкага твору абуджаць у тым, хто ўспрымае твор, пэўныя эстэтычныя перажываньні, ёсьць пытаньне ня толькі поэтычнага стылю, але і пытаньне гісторыкасоцыяльнае. Эстэтычныя перажываньні ёсьць соцыяльныя перажываньні. Эстэтычная сугэстыўнасьць не зьяўляецца нечым раз на заўсёды дадзеным і зьмешчаным у мастацкім творы ў нязьменным стане. Калі гавораць, што такі-а-такі поэтычны твор застарэў, гэта значыць, што ён страціў сваю эстэтычную сугэстыўнасьць, якая дзейнічае толькі ў пэуным соцыяльным асяродзішчы і са сьменаю гэтага асяродзішча спыняе сваю дзейнасьць. Эстэтычная сугэстыўнасьць ёсьць урэшце толькі стасунак між матар'яльнаю данасьцю пэўнага поэтычнага стылю і гісторычнай данасьцю пэунага соцыяльнага асяродзішча. Зьмена другога суставу гэтага стасунку нясе з сабою зьнішчэньне эстэтычнай сугэстыўнасьці, альбо ў больш рэдкіх выпадках яе высок, але зноў такі, гісторычна абмяжаваны росквіт. Задача соцыялёгічнага аналізу і зьмяшчаецца

ў высьвятленьні стасунку дадзенага *поэтычнага стылю да дадзенага соцыяльнага* асяродзішча, і толькі соцыялёгічны аналіз можа асьвятліць усе сэкраты эстэтычнае сугэстыўнасьці поэтычных процэсаў. Мой артыкуль толькі першы крок да такога пазнаваньня, толькі спроба выясьніць пабудову і асаблівасьці першага з суставаў таго стасунку, які адшукваецца, бо калі толькі соцыялегічны марксыцкі аналіз нясе з сабою завершанае разуменьне літаратурных фактаў, у дадзеным разе алегорычнай прозы Я. Коласа, то без іманэнтага вывучэньня гэтага факту ў яго поэтычнай спэцыфічнасьці, гісторыка-матар'ялістычны аналіз немагчымы.

А. І. Барычэўскі

Проблемы поэтыкі ў новай кніве О. Вальцэля*)

Нядаўна літаратурны сьвет Нямеччыны сьвяткаваў юбілей аднаго з найвыдатнейшых прадстаўнікоў нямецкага літаратуразнаўства Оскара Вальцэля. Яго вучні, сябры і прыхільнікі адзначылі гэты юбілей выпускам вельмі каштоўнага зборніку артыкулаў „Vom Geiste neuer Literaturforschung" („Аб духу новага вывучэньня літаратуры"). У кнізе надрукован і пералік добра вядомых у Нямеччыне прац О. Вальцэля, якія сьведчаць аб выдатным і творчым жыцьці. Усьлед за гэтым сам юбіляр выпусьціў кнігу, прысьвечаную выдаўцом і аўтарам юбілейнага зборніку пад назваю „Das Wortkunstwerk" („Твор слоўнага мастацтва"), якая зьяўляецца зборам разьмяркованых у сыстэматычным парадку артыкулаў аўтара, што зьявіліся ў друку з 1910 г да самага апошняга часу і былі раскіданы па часопісах, дастаць якія па-за Нямеччынаю было вельмі цяжка, часта немагчыма.

Кніга падзелена на дзьве часткі. У першай разглядаюцца агульныя пытаньні мастацтва і літаратуры. Гэта філёзофская часьць кнігі пад загалоўкам „Grundsätzliches" („Асновапаложнае"). Другая мае загаловак „Einzelfragen" („Асобныя пытаньні"). Хоць такі загаловак прымушае меркаваць, што тут знойдзем нязьвязаныя адзін з другім артыкулы самага стракатага зьместу, у сапраўднасьці гэта другая часьць зьяўляецца стройным шэрагам артыкулаў, прысьвечаных поэтыцы літаратурных жанраў разьмешчаных у пэўным парадку: спатчатку разглядаюцца проблемы эпікі, пасьля лірыкі і, нарэшце, драмы.

У прадмове да свае кнігі аўтар кажа: „Вядома, аб эпіцы, лірыцы і драме належала б сказаць куды болш, як сказана ў другой часьці, аднак я мяркую, што морфолёгія трох відаў поэзіі ў іх найбольш важных асаблівасьцях намечана. Замяніць сабою „поэтыку" другая часьць ня ймкнецца Але яна дапаўняе некаторыя з „поэтык", якія ёсьць".

Чытаючы кнігу О. Вальцэля, аўтар гэтага артыкулу, які нядаўна надрукаваў сваю поэтыку, не раз шкадаваў, што ён ня меў магчымасьці ўзяць пад увагу тыя новыя пункты погляду на творы мастацкага слова, якія прапанованы нямецкім дасьледчыкам. Гэта прымусіла яго ўзяць на сябе задачу пазнаеміць беларускага чытача з тэю часткаю кнігі О. Вальцэля, якая, паводле слоў яе аўтара, не зьяўляючыся сыстэматычна зложанай поэтыкай, дапаўняе тыя, якія ёсьць.

I

Першы з артыкулаў, прысьвечаных проблемам поэтыкі жанраў, О. Вальцэль назваў „Асаблівасьці формы роману". Роман як-бы ня мае свае пэўнай композыцыі. Ён лічыцца самаю вольнаю формай літаратурнай творчасьці. Панявол прыходзіць думка, што невыпадкова гэты жанр набыў такое багатае разьвіцьцё ў XIX веку, калі романтызм і наступныя за ім плыні вызвалілі пісьменьніка ад строгай архітэктонікі поэтычнага твору. Вызваленьне романістага ад задач стройнай композыцыі часта здаецца зусім апраўданым: падначаліць увесь жыцьцевы матар'ял, што

*) O Wal ef. D s Wort unstwerk. Leipzig. 1926.

ўводзіцца у роман, поўнаму фармальнаму адзінству бывае цяжка ўжо з прычыны тых вялізарных памераў, якія часамі ўласьцівы романам. Аб гэтым-жа сьведчаць і гісторыка-літаратурныя факты. Другая часьць „Дон-Кіхота“, зьявілася праз шмат гадоў пасьля першай. Над „Вільгэльмам Мэйстэрам“ Гёте працаваў шмат гадоў. Пакуль Руссо пісаў „Новую элёізу“ *ен стаў зусім іншым чалавекам* [1]). *Гэта акалічнасьць не магла адбіцца* адмоўна на вытраманасьці і закончанасьці памянёных твораў.

Ня правільна было-б аднак адгэтуль выводзіць, што некаторая бязформенасьць *прыроджана роману, як адна з яго характэрных адзнак.* На прыкладзе Бальзака і Золя можна бачыць, што композыцыйныя задачы *ня толькі ў адносінах да асобых романаў, але і да шэрагу* романаў, што ствараюць адзіны цыкль, могуць быць часамі вельмі высокімі.

Спробы высьветліць уласьцівую роману, як жанру, законамернасьць пабудовы рабіліся ўжо ня раз. Так, напрыклад, Густаў Фрэйтаг, які набыў шырокую вядомасьць, як тэорэтык драмы, нават па-за межамі Нямеччыны, казаў, *што ў романе,* які задавальняе мастацкія затрабаваньні, пабудова дзеяньня вельмі блізка да архітэктонікі драмы: і ў романе, як і ў драме, мы знаходзім, паводле яго думкі, уводзіны, нарастаньне, вышэйшы пункт, паварот і катастрофу. Гэту думку як-бы сьцьвярджае і адно новае спэцыяльнае дасьледаваньне [2]), якое давяло, што французскі сэнтымэнтальны роман канца XVII веку і разьмеркаваньнем матар'ялу і нават тэхнікаю (апавяданьня ад імя „я“, увядзеньне давераных асоб, з якімі гэроі дзеляцца сваімі думкамі і пачуцьцямі, слоўныя паядынкі паміж супраціўніцамі) знаходзіўся пад уплывам трагэдый Расіна.

На карысьць *„драматычнага роману“ ў нямецкай літаратуры* выказаўся Жан Поль. Як для тэорэтыкаў роману, так і для романістых, што імкнуліся знайсьці ў гэтым жанры законамернасьць мастацкай формы, вельмі сымптоматычным было гэта імкненьне знайсьці ў романе тыя больш строгія рысы композыцыі, якія ўжо даўно заўважаны ў драме. Але гэтым проблема роману, як а с о б н а г а літаратурнага жанру, які мае свае спэцыфічныя рысы, ня была разьвязана.

О. Вальцэль лічыць, што спробы падкрэсьліць строгасьць знадворнай сымэтрыі, якая дасягаецца круглым лікам разьдзелаў або аднакай колькасьцю іх у кожнай частцы роману, ня вырашаюць пытаньня па сутнасьці. Паводле яго думкі, такая строга-матэматычная архітэктоніка можа быць зусім знадворнай, а часамі нават хаваць унутраную мастацкую бясформенасьць твору.

З досьледаў, якія зьяўляліся ў апошні час аб романах асобных эпох, кірункаў і пісьменьнікаў, відаць, што мастацтва романічнай композыцыі сьпела надзвычайна павольна. Ангельскія романістыя XVIII і пачатку

[1]) Чыгач, знаёмы з расійскай літаратурай, ня можа ня ўспомніць „Евгения Онегина“ і прызнаньне аўтара у канцы твору. Заслугоўвае ўвагі і эпітэт, прыстасованы Пушкіным да роману:

Промчалось много-много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне—
И даль с в о б о д н о г о романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

[2]) Max von Waldberg. Der empfindsame Roman in Frankreich. Strassburg und Berlin. 1906.

XIX веку яшчэ загружджваюць свае романы другараднымі дзеямі, на зьвязанымі з разьвіцьцём фабулі эпізодамі, паралельнымі падзеямі. Нават у Вальтэр Скотта другарадная фабуля набывае часамі такое моцнае разьвіцьце, што ўрэшце цяжка пазнаць, хто зьяўляецца галоўным гэроем роману.

Заслугоўвае ўвагі вымаганьне ад романічнай композыцыі нямецкага пісьменьніка Отто Людвіга: „романісты павінен даць такое разьвіцьцё дапаможным фігурам роману, каб яны жылі самастойным жыцьцём і пры ўсім багацьці дэталяй, з якімі яны выведзены, яны павінны ўвесь час граць ролю асобных ліній у той складанай гэомэтрычнай фігуры, якою зьяўляецца роман, як цэлае".

Імкнучыся дасягнуць больш строгай архітэктонікі, романістыя часта зусім перараблялі свае творы ў новых выданьнях (напрык., Г. Кэллер свайго „Зялёнага Гэнрыха"). Але не заўсёды перароблены роман выходзіць лепшы. Гэта прымушае паставіць пытаньне: ці заўсёды больш строгая пабудова азначае таксама крок наперад у мастацкім сэнсе.

О. Вальцэль адказвае на гэта пытаньне параўнаньнем з архітэктураю: занадта падкрэсьленая матэматыка можа сапсаваць мастацкае ўражаньне ад будынку. У адну эпоху архітэктура імкнецца да выяўленьня строга самэтрычнага ходу ліній, у другую дэталі, орнамэнтыка хаваюць матэматычныя суадносіны, паложаныя ў аснову будынку. Такая процілегласьць рэнэсанса і бароко.

Гэта думка прывяла О. Вальцэля да вывучэньня пабудовы асобных разьдзелаў у романе і, асабліва, да іх уступаў і завяршэньняў. Уступы і завяршэньні разьдзелаў могуць знаходзіцца ў адносінах гармоніі і контрасту. У некаторых романах разьдзелы пачынаюцца будзённа і завяршаюцца лірыкай. За лірычным завяршэньнем разьдзелу ідзе часта разьдзел, які пачынаецца сатырыка-іронічна, што дае ізноў такі эфэкт контрасту.

Як вядома, драматург імкнецца кожнай карціне—асаблівае значэньне мае пачатак карціны і канец яе—стварыць пэўны настрой, падначаліць гледача гэтаму настрою. У меншай меры можа адносіцца гэта да разьдзелу роману, але ўсё-ж такі і апавядальнік імкнецца да больш моцных акцэнтуацый перад паўзаю і пасьля яе, г. зн. у пачатку і ў канцы разьдзелу. Эпіграматычна выказаная думка або палажэньне, лірычнае прызнаньне, моцна прачулены пэйзаж—такія частыя спосабы завяршэньня разьдзелу. Асобна спыняецца О. Вальцэль на завяршэньньях разьдзелаў у так званых страшных романах, або романах жудасьці. Такія романы карыстаюцца сродкамі, што робяць моцны ўплыў, і ад гэтага завяршэньні разьдзелаў часта маюць у іх асабліва моцныя акцэнтуацыі. Апавядальнікі тыпу Эйжэна Сю часта ставяць гэрояў у канцы разьдзелу ў асабліва жудаснае палажэньне, якое выклікае ў чытача самую сур'ёзную апаску: пагібель і сьмерць здаюцца няўхільнымі. Каб яшчэ павялічыць напружанасьць у наступным разьдзеле аўтар зьвяртаецца да другіх гэрояў. І толькі пасьля вялікага прамежку чытач даведваецца, якім шляхам выратаваліся тыя, што гінулі.

Ёсьць пісьменьнікі, у якіх рытмічнае разьвіцьцё і пабудова разьдзелаў строга падначалены замыслу ўсяго твору. У іншых, наадварот, пэўныя разьдзелы набываюць да вядомай ступені самастойнае значэньне. Творы першага тыпу адпавядаюць архітэктуры, у якой выразна відаць асноўныя лініі будынку; другія— архітэктуры, у якой орнамэнтыка набывае шырокае разьвіцьцё і да пэўнай меры затушоўвае паложаныя ў аснову будынку матэматычныя адносіны.

О. Вальцэль робіць агаворку, што ён спыніўся толькі на адным спосабе романічнай композыцыі: разьдзеле, яго пачатку і завяршэньні. Спосабы, якія дапамагаюць стварыць з роману мастацкі твор, зьвязаць асобныя, часта далёкія адна ад другой часткі роману, вельмі шматлікія, хоць пакуль што і ня вывучаныя. Адзін з іх О. Вальцэль лічыць асабліва важным—гэта лейтмотыў. Уясьненьню сутнасьці гэтага спосабу і прысьвечан другі артыкул—„Лейтмотыў ў поэзіі".

Ужо даўно ўстаноўлена, што народная поэзія любіць у сваіх апісаньнях паўтарацца, нязьменна вылучаць у людзях і зьявах тыя-ж самыя адзнакі. Асабліва яскрава выяўляецца гэта ў пастаянных эпітэтах народнай поэзіі. Найноўшае літаратуразнаўства давяло, што і романісты любіць то шмат раз адзначаць тыповыя для асоб, якіх ён выдводзіць, рухі, гэсты, міміку, то ўкладаць у іх гутарку тыповыя для іх словы і звароты мовы.

Дыбэліус, аўтар выдатнага дасьледаваньня аб романах Дыкенса, ужывае для такіх паўтораў тэрмін лейтмотыў. Які-ж дакладны сэнс гэтага тэрміну музыкальнай эстэтыкі?

Лейтмотыў—гэта спосаб пры дапамозе паўтораў даць музычнае тлумачэньне тэксту, спосаб вядомы ўжо у працягу стагодзьдзяў Рыхард Вагнэр у сваіх музычных драмах падняў гэты спосаб да значэньня асноўнага стылістычнага прынцыпу. Узварот пэўных поэтычных момантаў адзначаецца ў яго творах і адпаведным музычным паўторам. Лейтмотыў можа быць ня толькі формальным прынцыпам, але ён можа паглыбляць самы зьмест твору, калі паўтор тых самых ног ператвараецца ў сувязі з поэтычным тэкстам. Так, напрыклад, калі Вотан передае сусьветную ўладу сыну Нібэлунгаў, тагды фанфара золата Рэйна і мотыў Валгалы ўступаюць у пэўныя гармонічныя і рытмічныя ўзаемаздносіны. Ужываньне лейтмотыву мае ў сабе і некаторыя мастацкія небясьпекі: калі ў музычнай драме кожны значны элемэнт драматычнай дзеі мае свой уласны лейтмотыў, калі кожная асоба мае як-бы сваю музычную візытную картку, тагды легка зьяўляецца сухі схэматызм, які абмяжоўвае волю музычнага руху. Каштоўны не ўзварот мотыву сам па сабе, а такі яго ўзварот, які паглыбіў-бы поэтычны настрой гэтага вось месца. Часьцей за ўсе, лейтмотыў зьяўляецца толькі сродкам спадарожніцтва і даволі рэдка выконваецца голасам сьпевака. Вось тыя палажэньні аб леймотыве, якія Вальцэль, узяўшы іх з музычнай эстэтыкі, імкнецца прасачыць і ў поэтычнай творчасьці: падобна да таго, як паўторы музычных гукаў у творах Вагнэра надаюць зьместу слоў больш глыбокі сэнс, так і ў поэзіі зьмест слоў можа набыць большую значнасьць пры дапамозе паўторы гукаў і рытмаў, якія былі ўжо ў нашай сьвядомасьці.

Гэніяльнае ўжываньне лэйтмотыву О Вальцэль знаходзіць у тым месцы апошняй сцэны „Фауста" Гётэ. дзе una poenitentium („адна з пакаяльніц"), пад якой разумеецца Грэтхен, выказвае пачуцьцё вышэйшага шчасьця, бачачы прасьветленага „Фауста", які да яе варочаецца. Гэтыя вершы і выбарам слоў і рытмам выклікаюць у чытача ўспамін аб поўных адчаю і мукі словах Грэтхен у пачатку сцэны „Каля царкоўнай агарожы". Паўтор слоў и рытмаў, якія ўжо гучэлі раней, зьвязвае абедзьве часткі „Фауста", падкрэсьлівае пры дапамозе гукаў сэнсавы бок твору, пры гэтым лейтмотыў—і гэта асабліва каштоўна—падпаў пад адпаведную зьмену, дзякуючы чаму тыя-ж гукі і рытмы, якія служылі выказам найглыбшай пакуты, служаць цяпер выказам найвысшага шчасьця. Процілегласьць паміж двума мясцамі двух частак „Фауста" набыла чыста гукавое выяўленьне. Лейтмотыў стаў тут важным прыёмам мастацкай архітэктонікі.

О. Вальцэль адрозьнівае тры мэты, якія могуць ставіць сабе паўторы: 1) даць раз сказанаму большую выразнасьць, 2) паглыбіць сэнс

і 3) умацаваць архітэктоніку твору, г. зн. зьвязаць часткі і гэтым аб'яднаць у адно цэлае. Да паўтораў, якія ставяць першую мэту, ён адносіць усё, што датыкаецца тыповых асаблівасьцяй дзеючай асобы, як, *напрыклад*, гэсты, якія паўтараюцца, або звароты мовы,—спосаб, які асабліва часта сустракаецца ў камэдыі. Отто Людвіг, гаворачы аб Дыкенсе і маючы на ўвазе паўторы гэтага тыпу, кажа, што ўсе гэроі Дыкенса маюць свае маскі і зьяўляюцца віртуозамі ў гульні гэстаў. Ён называе романы Дыкенса іменна за гэту *асаблівасьць сапраўднымі школамі акторскай гульні*.

На першы погляд можа паказацца, што гэты спосаб паўтораў, такі ўласьцівы сцэнічнаму комізму, нельга ўжыць у творах не гумарыстычнага характару. Але гэта ня так. Так, у романе Золя „Доктар Паскаль" узьнятым урачыстым тонам у розных месцах паўторна малюецца прыгожасьць Клётыльды. Галоўнае значэньне мае тут імкненьне Золя злучыць яскравасьць пачуцьцёвага ўражаньня з высокай чыстатою душы, што так процілегла зьненавіднаму для Золя хрысьціянскаму аскетызму.

Гэта варожасьць робіць тон французскага раманістага ўрачыстым: аўтар уплывае на нас як н а в у ч а л ь н і к *новай і натуральнай цнатлівасьці*. Той-жа спосаб апавяданьня, які пад пяром Дыкенса выклікае ўсьмешку і сьмех, прыняты ў Золя патосам, набывае, як кажа О. Вальцэль, узвышанасьць архаістычнага, г і э р а т ы ч н а г а мастацтва. Такім чынам паўтор, гэты прывычны спосаб старога эпосу, мы сустракаем і ў новым романе; у мастацкіх адносінах гэты спосаб часта стаіць на адным узроўні з стэрэотыпным эпітэтам поэм Гомэра: і тут і там мы маем справу з паўторам ужо вядомага з мэтаю аздабленьня.

Аўтар вядомай нямецкай стылістыкі Рыхард Мэйэр лічыць, што разьвіцьцё літаратуры вядзе ад аздабляючага эпітэту да эпітэту рэдкага, які ставіць сваёю задачаю вызначыць індывідуальнае, адзінкавае; гомэраўскі эпітэт тыпізаваў зьявы, а не індывідуалізаваў іх; апошнюю задачу ставіць сабе новая літаратура.

З гэтаю формулаю эволюцыі эпітэту О. Вальцэль не згаджаецца. Неабходна, паводле яго думкі, прызнаць роўнакаштоўнасьць абадвых відаў мастацтва: тыпізуючага і індывідуалізуючага. Аздабляючы эпітэт ёсьць фігура паўтору, да якой асабліва мае нахіл тыпізуючае мастацтва.

Праведзены праз увесь твор спадарожны лейтмотыў—частая зьява ў найноўшай апавядальнай прозе. Ён робіцца нечым падобным да арабескі ў выяўленчым мастацтве. Тая самая формула гучыць усё нанава ды нанава і выклікае таемнасьцю свайго назначэньня пэўны настрой. Як лейтмотывы Вагнэра, так і слоўныя паўторы могуць сваімі вобразамі і гукамі ўваскрашаць у памяці душы месцы твору, застаўляць чытача параўноўваць ранейшае і цяперашняе, часамі зьвязваць процілеглыя адзін другому моманты без таго, каб гэта параўнаньне было зроблена самім аўтарам. О. Вальцэль ілюструе гэту думку на Гётаўскім романе „Выбарчае сваяцтва", спыняючыся на паўторы мотываў граньня на флейце, бокала і асабліва ўдалым паўторы вобразу астр. Наогул Гётэ, як раманісты, карыстаецца лейтмотывамі вельмі ўмеру, зьмяшчае іх на вялікай адлегласьці адзін ад другога, ня робіць назойлівымі і абмяжоўваецца паўторам вобразу, але ня тых самых гукаў, або тае-ж самае рытмічнай пабудовы фразы. Романтык Гофман, наадварот, імкнецца струмантаваць лейтмотывы (напрыклад, у „Залатым Гаршку"), што зусім натуральна, калі ўспомніць, што ён меў вялізарны музычны талент.

Паўтор слоў можа мець эмоцыянальнае значэньне, г. зн. узмацняць ў чытачы пэўны настрой, але можа мець і рацыяналістычны характар, г. зн. падкрэсьліваць сэнс твору, весьці да лепшага яго разуменьня. У гэтым

апошнім выпадку прыходзіцца старанна дасьледаваць, ці маем мы ўсё-ж такі лейтмотыў, г. зн. пэўны мастацкі спосаб, ці толькі паўтор слоў, без якога нельга было абыйсьціся.

Асноўным спосабам апавядальнага мастацтва прысьвечаны трэці артыкул. Ен называецца „Об'ектыўнае апавяданьне“, хаця яго можна было-б назваць—у абарону суб'ектыўнага апавяданьня. О. Вальцэль спыняецца на прапанованай Отто Людвігам розьніцы ўласна-апавяданьня і апавяданьня сцэнічнага. У першым выглядзе апавяданьня маецца на ўвазе, што апавядальнік зусім або часткаю перажыў тое, што расказвае сам ці даведаўся ад каго-небудзь. Ён рэфэруе і павінен ухіляцца ўнясеньня дэталяй, якія ён не перажыў сам і ня мог даведацца ад другіх (напрыклад, перадачы апошніх пачуцьцяў і думак памёршага, якія не знайшлі сабе вонкавага выяўленьня); такі апавядальнік павінен так ці іначай мотываць сваё веданьне таго, што ён передае.

Прадстаўнік другога віду апавяданьня, сцэнічнага, не абавязан тлумачыць, адкуль ён ведае тое, што расказвае.

Калі першы тып апавядальніка зьвяртаецца як бы да слыху чытача, то другі зьвяртаецца і да нутранога зроку. Усе мімічныя сродкі, на якія разьлічвае драматург, знаходзяць сабе тут прыстасаваньне: апавядальнік хоча зрабіць свайго чытача аднача̇сна і слухачом і гледачом. Такі апавядальнік—радня драматургу, але мае перад апошнім тую перавагу, што ён сам будуе свой тэатр, сам малюе дэкорацыі, ня ведае ніякіх цяжкасьцяй ў перанясеньні месца і часу, сам стварае сабе актораў.

Да апошняга часу сцэнічнаму віду апавяданьня ня толькі аддавалі перавагу, але амаль адмаўлялі ўласна-адпавяданьню ў праве на існаваньне: так, паводле Шпільгагена, задача раману—маляваць дзеючых асоб, за якімі аўтар павінен зусім зьнікнуць. Гомэраўскі эпос быў для Шпільгагена ў гэтых адносінах узорам. Аўтар не павінен выказваць ні сваіх думак аб жыцьці наогул і аб тых ці іншых сытуацыях, якія ён малюе, ні аб сваіх *гэроях: іх характар, воля, жаданьні павінны быць экспанаваны іх уласным* дзеяньнем або бязьдзеяньнем, іх уласным словам або маўчаньнем, без дапамогі асабістых разваг аўтара.

Іменна супроць гэтага культу об'ектыўнасьці ў апавяданьні і накірован артыкул О. Вальцэля;—крыніца вымаганьня об'ектыунасьці ад апавядальніка, паводле яго думкі, у даўнейшым збліжэньні поэты з выяўленчым мастаком. Шпільгаген знаходзіцца яшчэ цалкам пад уплывам погляду *на поэзію, як на мастацтва вобразаў.* Але вобразнасьць зьяўляецца асноўнай задачай поэзіі толькі тагды, калі яна мае намер уступіць на сцэнічныя падмосткі, г. зн. у драматургіі. Тут сапраўды дарэчы закон: ствара̇й вобразы, мастак, але ад сябе нічога не гавары. Словы самога поэты на сцэне, за выключэньнем рэдкіх і пэўных выпадкаў, не дарэчы: яны зусім разбурылі-б сцэнічную ілюзію. Але гэтым вымаганьнем нельга абмяжаваць апавядальніка: побач з сцэнічным апавяданьнем мае права на існаваньне і ўласна-апавяданьне.

Роман Гетэ „Выбарчае сваяцтва“ пачынаецца наступнымі словамі: „Эдуард—так называем мы багатага барона ў лепшым узросьце мужчыны—правёў у сваім садзе ясны вечар красавіка, прышчэпліваючы сьвежыя атожылкі да маладых дрэў“. Шпільгаген упікае Гётэ за тое, што ен ня выкасаваў устаўкі, парантэзы: „так называем мы багатага барона ў лепшым узросьце мужчыны“ Вядома, ў гэтай парантэзе Гетэ ўяўляецца чытачу як апавядальнік. Ён дае гэтым адразу зразумець, што ён ня думае затушоўваць у гэтым творы самога сябе, як апавядальніка. У поўнай

згодзе з Шпільгагенам вядомы гісторык літаратуры Шэрэр, ацэньваючы гэты *раман цалкам*, абвінавачае Гётэ ў тым, што ён, часта выступаючы з простаю псыхолёгічнаю характарыстыкаю, парушае гэтым эпічную аб'ектыўнасьць.

О. Вальцэль, наадварот, баронячы той від апавяданьня, які ён, усьлед за Отто Людвігам, называе *ўласна-апавяданьнем*, высока ацэньвае лірычныя звароты апавядальніка да чытачоў, выказваньні аўтарам сваіх думак аб жыцьці і г. д. Усё, што робіць апавядальніка размоўцам з чытачом, зьяўляецца ўва ўластна-апавяданьні зусім натуральным і дарэчы.

Сучасныя апавядальнікі скінулі з сябе ярмо аб'ектыўнасьці і адваявалі шырокае права на існаваньне ўласна-апавяданьня. Побач з сцэнічным і з ўласна-апавяданьнем выпрацавалася і прамежная форма, якая ўдаецца аднак толькі тым аўтарам, якія маюць досыць значнае стылістычнае пачуцьцё, каб злучыць гэтыя два віды апавяданьня ў адным мастацкім творы.

Пытаньня аб адносінах апавядальніка да прадмету свайго апавяданьня датыкаецца і наступны артыкул, прысьвечаны аднэй зьяве апавядальнага стылю. Ён названы «Аб перажытай мове».

У адным романе расказваецца, як гэрой атрымаў ліст ад даўно пакінутай ім жонкі. Аўтар піша аб гэтым наступнае: «Ён адчуваў сябе, чытаючы, расчуленым. Так шмат любага было ў лісьце, што яму здавалася, нібы вярнуўся стары час і старое шчасьце. Яна-ж была лепшаю. Чаго варта побач з ёю прыгожая Брыгітта. Да што ў параўнаньні з ею сама Эбба. Эбба была ракетаю, якая пакуль яна ўсходзіла, выклікала выгукі і зьдзіўленьне, а пасьля гэта прайшло; урэшце яна была толькі фэйервэркам, усё ў ёй было штучнае; наадварот, Хрысьціна была простым сьвятлом дня».

Гэтыя словы—ня думка аўтара. У схаванай форме тут дадзена гутарка гэроя з самім сабою. Словы падабраны з пункту погляду гэроя, але думка будуецца не ад імя першай, а ад імя трэцяй асобы, як гэта бывае ўва ўскоснай мове: у той-жа час ад ускоснае мовы гэта слоўная пабудова адрозьніваецца тым, што няма дзеяслова, ад якога-б мова залежала (напрыклад, «Ён думаў аб тым, што...»).

Такі тып выказваньня не зьяўляецца нечым выключным. Новыя апавядальнікі ўжываюць яго часта. Ня ўхіліўся гэты від мовы і ад увагі знаўцаў літаратуры і мовы. Яе проціставілі ўскоснай мове, якая знаходзіцца ў залежнасьці ад дзеяслова галоўнага сказу; характарызавалі як своеасаблівую мешаніну ўскоснай і простай мовы; прапанавалі для яе тэрмін «завэлюмаваная мова»; гаварылі адносна яе, як аб «вольнай ускоснай мове» і як аб «няўласнай простай мове» і, нарэшцэ, зьявілася праца пад назваю «Перажытая мова». Але і гэты тэрмін ня зусім ахапляе сутнасьць зьявы.

Былі зроблены таксама спробы высьвятліць мастацка-стылістычнае значэньне такой пабудовы мовы. Зазначалі на тое, што выказаная мова—актыўна па сваёй прыродзе; перажытая, наадварот,—пасыўна. Адзначалі, што другая не настолькі гострая сваёю пабудоваю, у ёй сьцёрты межы, што надае ёй імпрэсыяніцкі характар.

Імпрэсыянічнасьць гэтага спосабу ў тым, што чытачу прапануецца перш за ўсё нутром перажыць тое, што перажываюць гэроі. Гэты спосаб, сапрауды, можна назваць спосабам перажытай мовы, бо дзякуючы яму мы даведваемся аб тым, што перажываюць гэроі апавяданьня ня ускосна праз паведамленьне аўтара, але непасрэдна. Часта ўжываў гэты спосаб Флёбэр, які імкнуўся да аб'ектыўнасьці.

О. Вальцэль робіць спробу высьветліць мастацкае значэньне гэтага спосабу, адыходзячы ад дзяленьня апавяданьня на ўласна-апавяданьне і сцэнічнае (тэма папярэдняга артыкулу). Ён лічыць спосаб перажытай мовы

ўласьцівым другому віду апавяданьня: аўтар, які ўжывае спосаб перажытай мовы, не паведамляе, што ён ведае ці думае аб падзеях, але паказвае, як падзеі ўспрыймаюцца дзеючымі асобамі апавяданьня. У нямецкай літаратуры сьмелае і рашучае разьвіцьце набыў гэты спосаб у Артура Шніцлера, ў яго „Лейтэнанце Густле“: амаль увесь твор зьяўляецца нямою гутаркаю гэроя з самім сабою.

Спосаб перажытае мовы ўхіляе пункт погляду апавядальніка на падзеі; *яна паказвае падзеі такімі, якімі яны малююцца* ўнутраному зроку дзеючай асобы. Адказнасьць за зьмест перажытай мовы нясе не аўтар, а асоба, якая голасна або сама сабе гэту мову выказвае. Так-жа сама ўсякі пісьменьнік, прыводзячы не свае словы, а словы іншых, як-бы перакладае ў пэўнай меры на іх адказнасьць. Звычайна ў гэтым выпадку ўжываюцца лапкі. Але ёсьць спосаб пісаць і з нябачнымі лапкамі. Так, на прыклад, спосаб ўжываньня слоў з мясцовых дыялектаў, слоў, якія самому пісьменьніку чужыя, але блізкія для яго гэрояў. Звычйна гэта справаджаецца некаторай іроніяй: *так гавораць яны, а ня сам пісьменьнік. Але* чаму і яму не карыстацца штодзеннымі словамі тых, аб кім ен у дадзеным выпадку гаворыць. У гэтым апраўданьне гэтага спосабу.

Перажытая мова не стварае зусім гэўнага і яснага ўражаньня аб тым, хто гаворыць—аўтар ці яго гэрой. Але калі гэты спосаб утварае некаторую неяснасьць у адносінах да таго, каму належаць выказаныя думкі і іх выраз, то усё-ж ніколі нельга іх аднесьці з поўнай сур'езнасьцю да самога аўтара, чаму перашкаджае да таго-ж чутны дадатковы іранічны тон. Так ці іначай, але аўтар *адзначае, што гэта форма выразу* ці гэты зьмест не належаць яму самому і што ён, прыводзячы чужыя словы, здымае з сябе адказнасьць.

Наступны артыкул прысьвечан агляду розных спроб, зробленых у нямецкай літаратуры, вызначыць сутнасьць новэлі, як асобнага віду апавядальнай прозы.

Найбольш распаўсюджана азначэньне Шпільгагена, якое наўдачу ці можна палічыць здавальняючым: новэля есьць апавяданьне, якое мае справу з гатовымі характарамі, і з гэтае *прычыны канфлікт, які адбы*ваецца між імі, можа мець толькі адну разьвязку і ніякай іншай. Вузасьць і няправільнасьць гэтага азначэньня, па думцы О. Вальцэля, у тым, што *ім выключаецца з кола новэлістычных* сюжэтаў апісаньне ўнутранага перавароту.

Глыбей падышоў да гэтага пытаньня Фішэр. Паводле яго думкі, новэля дае ня шырокую карціну сусьветных адносін, а ўрэзак, які інтэнсыўнасьцю і яскравасьцю апісаных пацзей адкрывае пэрспэктыву на жыцьцё цалкам. Адгэтуль часта ўласьцівая новэле сымболічнасьць. Ад шванку і анэкдоту, звычайна комічных, новэля адрозьніваецца тым, што імкнецца да сюжэтаў трагічных і пры тым у большай меры, як роман. Сюжэт у новэле *мацней нацягнуты, як у романе; хто хоча расказаць* нешта цікавае ў сьціслым выглядзе, той павінен пакінуць у баку ўсе моманты, якія спавальняюць дзеяньні і імкнуцца да катастрофы. Мы бачым, што Фішэр, маючы на ўвазе кароткасьць, уласьцівую новэле, хоча знайсьці тыя ўнутраныя асаблівасьці, якія адпавядаюць гэтай кароткасьці.

Гетэ, які даў свае азначэньне новэле[1]), імкнуўся прышчапіць гэты жанр нямецкай літаратуры. Як у Бокачыо, так і ў яго новэлях звычайна толькі мастацкая пераробка старога апавяданьня. У навейшы-ж час слова „новэля“ сталі ўжываць у этымолёгічным сэнсе. Новэле цяпер часьцей за ўсё ставіцца задача расказаць гісторыю, якую ніхто раней не расказваў.

---

[1]) Гл. А. І. Барычэўскі. Поэтыка літаратурных жанраў., ст. 160—161

Першая грунтоуная нямецкая праца аб новэле належыць Фрыдрыху Шлегелю. Прадметам яго нагляданьняў зьяўляюцца новэлі Бокачыо. Ён адзначае ў іх, як іх характарыстычную асаблівасьць, некаторы суб'ектывізм, праўда, ускосны і схаваны, абумоўлены духам і настроем тае грамады, ў якой магла-б быць расказана новэля. Гэтай цеснай сувязьзю даўнейшай новэлі з грамадою тлумачыцца тое, што апавяданьне часьцей за ўсе бралася з будзённага жыцьця і ўсе-ж уплывала не пабудзённаму; новэля—звычайна невядомая слухачом гісторыя, якая разказваецца так, каб яна зацікаўлівала сама сабою, незалежна ад нацыянальнага колёрыту і эпохі.

Бокачыо паслужыў адыходным пунктам і для Вільгельма Шлегеля. Прадметам гісторыі зьяўляецца, паводле яго думкі, дзейнасьць чалавецтва, што вядзе наперад; прадметам-жа новэлі, наадварот, зьяўляецца тое, што заўсёды можа здарыцца. Новэля есьць гісторыя па-за гісторыяй, яна расказвае пра выдатныя падзеі, якія здарыліся як-бы за сьцяною грамадзянскіх парадкаў і ўстанаўленьняў. Новэля перадае адзіночныя, рэдкія здарэньні і ў той-жа час тое, што расказваецца, мае пэўную ўсеагульнасьць. Ей абавязкова патрэбны рашаючыя паваротныя пункты. Лёгкія паступовыя зьмены, якія адносяцца толькі да ўнутраных стасункаў дзеючых асоб, ёй не перадаць. Гэта можа зрабіць роман,—жанр, які часта малюе паступовае разьвіцьцё ў яго шматбаковых падрабязнасьцях. Наяўнасьць рашаючага паваротнага пункту лічыў важнаю адзнакаю новэлі і Тык.

Зварочвала на сябе ўвагу тэорэтыкаў новэлі і тая акалічнасьць, што новэля часта даецца ў аправе, г. з. яна як-бы расказваецца не самім аўтарам, а дзеючай асобаю, якая выступае ў ролі апавядальніка; часта яна зьяўляецца таксама знойдзеным рукапісам. Новэлісты Гэйзэ паведамляе цікавыя весткі аб тым, як ён пісаў сваю новэлю. „У графскім замку“, у якой вывеў бацьку і сына, што зьяўляліся прадстаўнікамі дзьвёх культурных эпох. Выявілася, што апісаньне культурнага фонду не адпавядае новэлістычным апавяданьням. Тагды аўтар знайшоў выхад, улажыўшы апавяданьне ў вусны уяўнай асобы, якая не нясла на сабе пісьменьніцкага абавязку падрабязна высьвятляць процілегласьці эпох; высьвятленьне тыповага значэньня асобных месц было перададзена ўдумчывасьці чытача. Так спроба Гэйзэ сьцьвярджае думку В. Шлегеля, што новэля ёсьць гісторыя па-за гісторыяй. Яшчэ адну перавагу бачыць Гэйзэ ў тым, калі аўтар не расказвае ад сябе, а ўкладвае апавяданьне ў вусны іншай асобы: аўтар адчувае абавязак падрабязна апісаць умовы і мясьцовасьць, тагды як уяўны апавядальнік можа лічыць іх за вядомыя і толькі зьлёгку іх закрануць.

Гостра вызначыў розьніцу паміж романам і новэляй Эрвін Родэ. Роман цікавіцца асобамі, якія раскрывалі сябе ў абставінах, якія апісваюцца; задача новэлістага абмяжована выразным і дасьціпным апісаньнем пэўных адносін паміж дзеючымі асобамі; самі-ж дзеючыя асобы—і ў гэтым яго розьніца ад романістага—цікавы для яго настолькі, паскольк адносіны, якія апісваюцца, кідаюць на іх свае сьвятло.

Наогул, у працягу XIX веку ўспрыйманьне новэлі, як асаблівага жанру, стала менш выразным, і самасьвядомасьць новэлістага, як апавядальніка асаблівага роду, зьнізілася. І толькі ў 1905 годзе Поль Эрнст у сваёй кнізе „Der Weg zur Form“ („Шлях да формы“) злучыў у лёгічнае цэлае тыя назіраньні над новэляй, якія былі зроблены раней

Ён выходзіць ад сваяцтва новэлі і драмы: абедзьве яны адцінаюць і концэнтруюць; яны вылучаюць з сумеснасьці жыцьцёвых зьяў тыя пункты, наўкол якіх зьбіраюцца людзкія энэргіі і знаходзяць сабе выхад. Наяўнасьць паваротнага пункту і спрошчанасьць, якая дасягаецца ўхіленьнем рыс і дэталяй, што дарэчы ў романе,—такія агульныя рысы новэлі і драмы.

Поль Эрнст адрозьнівае тры віды новэлі: 1) апісаньне рашаючай гадзіны лёсу, новэля блізкая да трагэдыі; 2) новэля, у якой урэшце ўсё застаецца па-старому; дзеяньне такой новэлі блізкае да комэдыі; асобы, якія ў ёй выяўляюцца, часьцей за усё тыпізаваныя; 3) новэля, якая вырашае дадзеную сытуацыю дасьціпным адказам,—мастацкая форма, якая ў цяпэрашні час умірае.

Поль Эрнст лічыць, што індывідуальнае, сам-сабе, чытаньне наогул аслабляе наша стылістычнае пачуцьцё. На падставе аднае даўнейшае новэлі ён мяркуе, што некалі вуснае расказваньне новэлі было своеасаблівым мастацтвам. Калі рапсод, пашыральнік народнага эпосу, у цяперашні час памёр, то апавядальнік новэль адносіцца яшчэ да нядаўнага мінулага. Расказваньне ў грамадзе мела для разьвіцьця новэлі такое-ж самае значэньне, як сцэна для драмы: яно памагала адчуваць мастацкую таемнасьць гэтага віду літаратуры, які меў пачатак у старасьветчыне.

II

Лірыцы О. Вальцэль прысьвяціў два вялікія артыкулы. Першы разглядае формы асабовых займеньнікаў у вершах і імкнецца высьветліць мастацкае значэньне гэтых форм. Ён названы „Лес лірычнага я“.

Перагортваючы лірычны зборнік аднаго таленавітага рана памёршага поэты, О. Вальцэль са зьдзіўленьнем заўважыў, што ў гэтых дарох найсуб'ектыўнейшай поэтычнай творчасьці,—бо так-жа вось ахвотна азначаюць лірыку,—слова „я“ і сваяцкія яму па сэнсу формы бадай не сустракаліся. Часьцей за адзінокае „я“ сустракаецца ў гэтым сборніку ветлівае „мы“. Калі-ж той поэта гаворыць аб сабе, ён ахвотна заміж „я“ ставіць „ты“. Ён так часта зварочваецца да самога сябе, што гэта стала істотнаю рысай яго лірыкі.

Гэта асаблівасьць ня ёсьць нешта знадворнае ці выпадковае. Такая лірыка глыбока процілеглая лірыцы, у якой поэта заўсёды ўспамінае сваё „я“. Лірыка „я“ здаецца больш старой і больш звычнай. Усё-ж форма „ты“ не зьяўляецца нечым зусім новым, і сустракаецца ўжо у Гётэ, у якога часамі „ты“ выходзіць у далейшых вершах „маім сэрцам“. Як відаць, сябе меў на ўвазе Гетэ і ў „Другой начной песьні падарожніка“.

У іншых вершах форма „ты“ пакідае чытачу адчыненымі абедзьве магчымасьці: залічэньне яе да самога поэты і да другога чалавека. Поэта, які не называе свайго „я“, гэтым як-бы гаворыць аб перажываньнях без залічэньня іх да свае асобы. Ухіляючыся ўспамінаньня аб „я“, ён робіць так, як раней раілася апавядальніку, асабліва романістаму з мэтаю дасягненьня об'ектыўнасьці (сцэнічныя апавяданьні). Праўда, зусім звычайна тое, што ў так званай лірыцы прыроды аб „я“ поэты наогул няма гутаркі. Але памянуты вышэй поэта Тракль, рысуючы сваё ўласнае юнацтва, пераходзіць нават ад звычайнай для яго формы „ты“ да формы „ён“.

Верш здаецца вольным ад усяго асабовага і ўплывае проста як праніклівае апавяданьне аб „ім“. Гэтую-ж здольнасьць выявіў ён і ў вершах, якія малююць душэўныя рухі людзей іншага кола („Маладая служанка“, „Сяляне“ і інш.).

У гэтым кірунку свае лірыкі Тракль таксама не стаіць адзінока. Ёсьць лірычныя вершы, якія малююць душэўны сьвет розных людзей, жывёлаў, птушак і расьлін. Сучасны поэта Франц Вэрфэль любіць праймацца перажываньнямі людзей ніжэйшых станаў, асабліва, прыгнечаных. Але ён ня можа пры гэтым устрымацца, каб ня выказаць і свайго асабістага душэўнага ўдзелу, хоць-бы ў заключных радкох вершу. Але нават калі ў такіх вершах дзе-небудзь і ўспамінаецца „я“ поэты, то ў рамках

усяго вершу гэта не зьяўляецца нечым асабліва важным: у Вэрфэля яго заключныя словы, у якіх ён гаворыць аб сабе і сваіх адносінах да апісанага, зьяўляюцца толькі як бы дадатковым комэнтарыем.

Калі поэта набыў здольнасьць забывацца аб сваім „я" і даваць лірычнае выяўленьне пачуцьцю іншых, тагды робіцца ўжо ўсё роўна, ці зробіць ён гэта ў форме трэцяй асобы (г. зн. гаворачы аб ім) ці ад імя яго „я". Больш даўнейшым, лічыць О. Вальцэль, зьяўляецца *спосаб укладваньня мовы ў вусны таго, чые пачуцьці апісваюцца.* Прынамсі, тут „ён" або „я" ня ёсьць „я" поэты.

Ува ўсіх гэтых выпадках „я" поэты адступае на другі плян. Мы маем лірыку іншых. Можна было-б гаварыць аб вызваленьні *лірыкі ад* „я", і старое вучэньне, *што лірыка*, у процілегласьць эпосу і драме, ёсьць поэзія суб'ектыўная, пачынае хістацца.

Лірыка прыроды, вольная ад „я", існуе ўжо даўно. Сучасныя поэты навучыліся таксама, не зварочваючыся да свайго „я", лірычна апісваць любыя рэчы і любых людзей. Аб гэтым пашырэньні межаў лірыкі сьведчаць амаль усе новыя зборнікі лірычнай поэзіі.

Апісаны вышэй кірунак О. Вальцэль лічыць пераўнальна новым Гётэ яшчэ рэдка адмаўляецца ад свайго «я», *каб гаварыць ад імя іншых.* А ў тых нямногіх выпадках, калі ён гэта робіць (напрыклад, у песьнях дзяўчыны), такія песьні набываюць выразна вызначаную рысу сцэнічнасьці.

Той, хто мае нахіл да сыстэматызацыі і хацеў-бы падзяліць поэтычныя творы на групы, лёгка мог-бы прыйсьці да думкі, *што лірыка ў сваёй* істоце ёсьць поэзія „я", драма—поэзія „ты" і, нарэшце, эпос—поэзія некага „ён". Бо ў драме адзін чалавек *зьвяртаецца да другога, у эпосе аб* чалавеку нешта паведамляецца, і ў лірычным вершы асабовае выказваецца найбольш непасрэдна і вольна. Доля праўды ёсьць у такім адрозьніваньні; калі ўжываць асьцярожна, яно можа зрабіць больш зразумелымі некаторыя зьявы поэзіі. Але нельга пры гэтым *забывацца* і на тое, што лірыка, *як мы бачылі, выказваецца ня толькі ў першай, але і ў другой і ў трэцяй* асобе, і пры тым як у адзіночным, *так і ў множным ліку.* А менавіта гэта акалічнасьць і адчыняе лірыцы шырокія мастацкія магчымасьці.

Ф. Т. Фішэр адрозьнівае тры віды лірыкі: лірыку ўзвышэньня, благагавеньня, праклененьня, лірыку поўнага зьліяньня поэты з прадметам і лірыку адхіненьня *ад прадмету—раздумленьня, смутку, асьмяяньня.*

Лірыку ўзвышэньня складае ўсё гімнічнае, як ода, дыфірамб і г. д.; *лірыка адхіненьня выяўляецца ў элегіі, эпіграме і г. д. Застаецца „сапраўдная* лірычная сярэдзіна", якую Фішэр бачыць перш за ўсё ў лірыцы песеннага тыпу. Вызначыць існасьць гэтай сапраўднай лірыкі вельмі цяжка. О. Вальцэль папярэджае, што словы „сапраўдная лірыка" ён ўжывае, ня ўкладаючы ў іх ацэнкі. *Але знаходзячыся паміж* лірыкаю ўзвышэньня і *лірыкаю* адхіненьня, яна *павінна быць* адлучана ад іх, як трэцяя магчымасьць.

На першы погляд можа паказацца, што лірыка гімнічная карыстаецца перш за ўсё формаю „ты", лірыка адхіненьня—формаю „ён"; „я", значыцца, засталося-б на долю сапраўднай лірыкі. Здавалася-б, хто выхваляе нешта вялікае, той зварочваецца да яго ў форме—„ты". Элегія і эпіграма апісваюць прадмет свайго разгляданьня ў трэцяй асобе. І калі выяўляецца само ўнутранае пачуцьцё, *тагды ў сьвеце аказваецца* „я".

Аднак-жа ў сапраўднасьці гэта выходзіць куды больш складана. Так, гімнічная лірыка карыстаецца ня толькі зваротам у форме „ты" або „вы", але, будучы па духу блізкаю да прамовы, карыстаецца і формаю „я", падобна да таго, як прамоўца часта заражае аўдыторыю, гаворачы аб с в а і х пачуцьцях, с в а і х пераконаньнях. Прыкладам можа служыць гімнічная

лірыка Шыльлера: у ёй поэта выказвае свае жаданьні, імкненьні, надзеі. Асоба Шыльлера раскрываецца ў ёй куды больш, як асоба Гётэ ў яго песьнях, гэтых узорах чыстай лірыкі. Паняцьці—суб'ектыўнае і лірычнае не супадаюць. *„Я“ чыстай лірыкі можа быць і не суб'ектыўным*, адзіночным „я“ поэты, і выказаныя ў ёй перажываньні могуць быць настолькі ўсеагульнымі, да такой ступені вечна ўзваротнымі ў чалавечым жыцьці, што яны *робяцца зусім незалежнымі ад асобы аўтара*.

О. Вальцэль шкадуе аб тым, што песьні Гётэ звычайна ўспрымаюцца немцамі ў сувязі з фактамі яго біографіі. Гэтым зьмяншаецца іх *значэньне: не* асоба поэты павінна-б стаяць пры ўспрыманьні гэтых песень на першым пляне, а само пачуцьцё ў сваім поўным і чыстым выяўленьні.

Што-ж да лірыкі адхіненьня, то ў ёй поэта глядзіць на свой об'ект з пачуцьцём некага перавышэньня (у гэтым яе процілегласьць з лірыкаю ўзвышэньня, дзе поэта адносіцца да прадмету з благагавеньнем). Судзьдзя і ацэншчык, які глядзіць на сьвет з некаторым адмаўленьнем яго, элегік ня можа забыцца аб сваім „я“ Дзеля гэтага форма „я“ асабліва часта сустракаецца ў поэзіі элегічнай..

Падобна да першага, і другі артыкул, прысьвечаны лірыцы—„Часовая форма ў лірычным вершы“—ставіць проблему, цесна зьвязаную з лінгвістыкаю. Асаблівасьці поэзіі, як слоўнага мастацтва, выявяцца, паводле думкі О. Вальцэля, толькі тагды, калі мы пойдзем у школу тае навукі, якая займаецца словам—лінгвістыкі. Мы маем розныя віды мовы ў залежнасьці ад таго, ці выстаўляе той, хто гаворыць, *нейкія агульныя па-за-часовыя* палажэньні, ці гаворыць аб мінулым або сучасным, ці прадказвае будучыну, ці выказвае свае жаданьні ці патрабаваньні. Гэтым відам мовы адпавядаюць граматычныя формы часу і ладу.

Якое значэньне форм часу для лірыкі? Для лірыкі, якая апавядае, натуральна форма мінулага часу, але сустракаецца і цяперашні час. Апошняе тлумачылі спасылкаю на praesens historicum, гістарычнае сучаснае, частае ў эпосе. З тае прычыны, што praesens historicum ужываецца, толькі для большай жывасьці апавяданьня, сэнс сказу ня зьменіцца, калі-б замяніць цяперашні час мінулым. Але ў лірыцы цяперашні час часта ня можа быць заменены мінулым без таго, каб ня зьнішчыўся сэнс. У гэтых выпадках цяперашні час мае ў лірыцы зусім іншую прыроду, як praesens historicum у апавяданьні.

Лірыка можа ня толькі маляваць асобныя моманты ці працяглыя становішчы, але можа, не ўпадаючы ў тон апавяданьня, г. зн., не карыстаючыся мінулым часам ці praesens historicum, апісаць шэраг зьяў у іх часовай паступовасьці. На першы погляд гэта здаецца немагчымым, унутрана супярэчным: бо раз поэта дае шэраг момантаў, то ў адносінах да моманту слоўнага аформленьня яны павінны знаходзіцца ў мінулым. І ўсё ж гэта робіцца магчымым, дзякуючы таму, што верш можа ўвасабляць нешта ў яго жывым станаўленьні, г. зн. час прахаджэньня перажываньняў, якія ўвасабляюцца ў слове, і час ператварэньня іх ў слова можа зьявіцца як-бы аднакім, супадаючым. Узорам такога роду лірыкі зьяўляецца верш Гётэ «На возеры» («Auf dem See»).

Und frische Nahung neues Blut
Saug ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?
Goldne Traume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so g ld du bist;
H er auch L eb und Leben st.

Auf der Welle blinken
Tausend sch vebende Sterne;
Weich Nebel trink n
Rings di thurmende Ferne,
M rgenwind umflugelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespi gelt
Sich die reifende Frucht.

Вершы ня могуць быць перакладзены на мову паняцьцяў. Нямецкі поэта Шторм сказаў раз, што сэнс вершаў трэба шукаць у словах, але душа вершаў знаходзіцца паміж словамі. Хто хацеў-бы выказаць у паняцьцях думку зьмешчанага вышэй вершу Гётэ, той павінен быў-бы сказаць: успамін аб шчасьці, якое мы некали мелі і ўтрату якого да гэтага часу цяжка перажываем, можа зрабіць панурымі нашы адносіны да прыроды і сьвету наогул. Але калі ў нас знойдзецца моральная сіла, каб перамагчы ўспамін і адважна сустрэць жыцьцё, тагды нам стануць даступнымі глыбейшыя адносіны да прыроды і сьвету.

Гётэ дзеліць верш на тры часткі. Пачуцьцё прыроды выказана ў першай і ў трэцяй частцы. У сярэдніх радкох поэта гаворыць аб пакутным успаміне і яго перамозе.

Асноўнае значэньне ў гэтым вершы мае розьніца паміж пачуцьцём прырода ў пачатку і ў канцы. Дзякуючы самавызначэньню поэты гэта пачуцьцё робіцца паглыбленым і прасьветленым, пры чым чытач перажывае самы процэс гэтага паглыбленьня і прасьвятленьня.

Зьмена пачуцьцяў у гэтым вершы выказана ў форме цяперашняга часу. Граматычная катэгорыя набывае тут важнае значэньне. Чытач як-бы прымае ўдзел у стварэный вершу. Гётэ пачынае з моманту чыстага замілаваньня прыродаю, якое нічым не парушаецца. Усё, што пойдзе ўсьлед за гэтым перажываньнем, яшчэ не перажыта, яшчэ знаходзіцца ў будучыне. Чытаючы далей гэты верш, мы як-бы ўваходзім у гэту будучыну. Верш зьдзяўляе ня столькі скончанасьцю цэлага, колькі выяўленай ў ім поэтычнай энэргіяй. Ён не адкрывае перад намі яснай далячыні: наадварот, само жыцьцё як-бы пульсуе тут перад намі. Кожная з трох частак вершу мае сваю асобную лірычную форму. У цэлым верш зьяўляецца самым непасрэдным выказваньнем асабовага пачуцьця [1]).

Такім чынам, зьмена момантаў душэўнага жыцьця дадзена ў гэтым вершы не як нешта тое, што ўжо *адбылося*, але *як нешта тое*, што *адбываецца* перад намі. Аўтар выдатнай кнігі аб Гётэ Ф. Гундольф, гаворачы аб тым новым, што даў Гётэ, як лірык, сказаў: „антычнасьць і рэнэсанс суглядалі мінулае; *толькі Гётэ адкрыў для поэзіі станаўленьне*, рух, разьвіцьцё“. Лірыка маладога Гётэ непасрэдна выказвае ў слове поўнае руху жыцьцё, тагды як у сонэтах Петраркі або Шэксьпіра мы заўсёды адчуваем *адлегласьць паміж жыцьцём і яго слоўным* выяўленьнем. Яны расказваюць аб сваіх перажываньнях, тагды як у Гётэ рухі яго душы знаходзілі сваё непасрэднае выяўленьне ў слове. Гундольф бярэ віршы Гётэ з боку вобразаў, якія іх характарызуюць—дыханьня, калыханьня, высьпяваньня, ацьвітаньня, імкненьня. Але да тых-жа вынікаў прыводзіць і аналіз іх композыцыі.

[1]) Скончанасьць і звыш-індывідуальнасьць зьместу О. Вальцэль лічыць асаблівасьцю романскага духу. Імкненьне выказаць непасрэднае і індывідуальнае характэрна для нямецкага мастацтва і нямецкага пачуцьця формы. Мы не спыняемся тут на гэтым спрэчным, па нашай думцы, і другарадным для поэтыкі сьцьвярджэньні.

Здаецца, што пераҗываньне, якое раскрываецца песьняю Гётэ, супадала ў часе з яе напісаньнем; здаецца, нібы настрой, які пануе ў заключных радкох, яшчэ ня быў дасягнуты поэтай, калі ён пісаў першыя радкі. О. Вальцэль з свайго пункту погляду далучаецца да думкі Гундольфа, што Гетэ ўпяршыню паказаў, як можна перадаць процес душэўнага жыцьця, зьмену пераҗываньняў чыста лірычна, г. зн. захаваўшы усю іх непасрэднасьць. У зьмешчаным вершы „На возеры" дасягнута раз'эпізаваньне лірыкі.

Другім выдатным узорам вершаў такога роду зьяўляецца „Ганімэд" Гётэ. Шматлікія выклікі даюць магчымасьць угадаць тое, што адбываецца; ніякага намёку на разважнае тлумачэньне няма, лірычнае „я" выяўляецца ў сваім дыонісычным бушаваньні. Такія вершы бліжэй да драмы, як да эпікі, бо яны таксама карыстаюцца сапраўдным часам і таксама раскрываюць перад намі душэўныя рухі ў іх жывым процэсе

Даць паступовасьць у часе, ход, процэс у самым яго станаўленьні а ня ў форме апавяданьня аб ім—такое адно з найвялікшых дасягненьняў Гетэ, што адкрылі лірыцы новы шлях.

III

Адным з найцяжэйшых пытаньняў тэорыі і тэхнікі драматычнай творчасьці зьяўляецца высьвятленьне асаблівасьцяй шэксьпіраўскай драматургіі ў яе розьніцы ад клясычнай. О. Вальцэль прысьвяціў гэтай проблеме артыкул „Пабудова драм Шэксьпіра". Ня гледзячы на ўсеагульнае прызнаньне гэніяльнасьці Шэксьпіра, тэорэтыкі драмы адзначаюць у пабудове яго п'ес шмат слабых бакоў. Як на недахоп шэксьпіраўскіх п'ес з сучаснага пункту погляду ня раз зазначалася на быструю зьмену карцін, што ставарае для нашай сцэны, менш умоўнай, як шэксьпіраўская, шмат тэхнічых перашкод. Лічаць таксама, што распадзеньне драматычнага дзеяньня на шэраг кароткіх сцэн прыводзіць да скачкаватасьці, якая аслабляе ў гледача напружанасьць цікавасьці. Закідалі Шэксьпіру і тое, што ен абцяжарваў свае п'есы падрабязнасьцямі, запазычанымі з тых літаратурных крыніц, якімі карыстаўся Адзначалася і тое, што Шэксьпір часта ня ўмее справіцца з цяжкасьцямі 4-га акту, як вядома самага цяжкога ў пяціактавай п'есе, ня ўмее перадаць у гэтым акце момантаў падаючага дзеяньня паміж вышэйшым пунктам і катастрофай, якія запаўняюцца ў Шэксьпіра чыста знадворным дзеяньнем, што здавальняла, можа, элементарныя відоўныя патрабаваньні шэксьпіраўскай публікі, але пярэчыць больш высокім вымаганьням драматургічнай композыцыі.

І сапраўды, у Шэксьпіра няма тае выразнай і строга ўроўнаважанай пабудовы, якая характарызуе Корнеля і яго пасьлядоўцаў, а лік іх большы, як думалі раней, бо цяпер ужо высьветлена, што ня толькі Гётэ ў такіх рэчах, як „Іфігенія" або „Тассо", быў верным пасьлядоўцам клясыцызму, але нават Шыльлер у большасьці п'ес ня ўхіліўся ад гэтага ўплыву. Ен адчуваецца ўва ўсёй драматургіі XIX стагодзьдзя, нават у Р. Вагнэра і нават у Ібсэна.

Уроўнаважанасьць, яснасьць конструкцыі, лёгкую агляднасьць клясычнага мастацтва можна прасачыць, напрыклад, у „Іфігеніі" Гетэ, дзе мы бачым пяць асоб, разьмеркаваных такім чынам: Іфігенія—у сярэдзіне, з аднаго боку—Орэст, з другога—Тоас, побач з Орэстам яго сябар Пілад, побач з Тоасам—Аркас, які яго справаджае. Вядома, і асоб Шэксьпіраўскай драмы, якіх заўсёды большы лік, можна падзяліць на дзьве процілеглыя групы, але ніколі мы ня знойдзем тут прастаты пабудовы, выразнасьці і яснасьці гётаўскай „Іфігеніі". Так-жа сама ня знойдзем мы ў

Шэксьпіра і характэрнай для клясычнай драмы роўнавагі, якая ствараецца тым, што вяршыняю дзеяньня зьяўляецца трэці акт, пры чым два першыя і два апошнія разьмешчаны як-бы паабапал трэцяга акту.

Адносна Шэксьпіра адзін з найвыдатнейшых дасьледчыкаў драматургіі, Крэйцэнах, не дапускаў нават думкі, каб пяць актаў шэксьпіраўскай драмы органічна выраслі з мастацкага падзяленьня п'есы.

Калі гаварыць аб пэўнай, якая амаль заўсёды варочаецца, форме пабудовы ў Шэксьпіра, то яна кідаецца ў вочы бадай толькі ў фінале п'есы, дзе звычайна (за выключэньнем „Отэльлё“ і „Тымона“, якія дайшоў да нас у дрэнным выглядзе) гучаць прымірваючыя акорды, якія зьяўляюцца як-бы катарсісам сцэнічных фігур. Усе страшнае, што адбылося, выклікае пад канец нават у пераможцах бесстароннюю ацэнку тых, хто трагічна загінуў. Яны сьхіляюцца перад велічай сьмерці. Фортынбрас гаворыць панэгірык Гамлету. Такі канец трагэдыі зьяўляецца зусім шэксьпіраўскім. Што-ж да іншых прынцыпаў пабудовы ў Шэксьпіра, то іх не ўдалося, пакуль што, улавіць у якой-небудзь формуле.

І ўсё-ж, хоць у Шэксьпіра няма такой яснай формы пабудовы, як у клясыкаў, але ён не бясформены.

О. Вальцэль дапасоўвае да Шэксьпіра тэорыю мастацкіх стыляў выдатнага гісторыка выяўленчага мастацтва Г. Вэльфліна, зложаную ім у яго кнізе „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ („Асноўныя мастацка-гістарычныя паняцьці“). Вэльфлін, аналізуючы творы жывапісі, скульптуры і архітэктуры, адрозьнівае замкнутую і адкрытую форму, тэктонічную і атэктонічную. У замкнутай або тэктонічнай форме галоўную ролю граюць простаспадныя і паземныя лініі. Легка ўгадваецца сярэдняя лінія, вось, паабапал якой наглядаецца роўнавага. Такая сымэтрыя характэрна для стылю рэнэсансу. Такія карціны Рафаэля. Іншымі рысамі адзначаецца мастацтва бароко. Карціны мастакоў бароко, Рубэнса і Рэмбранта, ня імкнуцца да роўнамернага і скончанага запаўненьня роўніцы; яны зьяўляюцца як-бы выпадковым выразам, яны любяць дыягональныя лініі; яны не баяцца асымэтрыі. Барочны мастак адсоўвае галоўнае ў карціне ў бок і робіць адну палавіну карціны даўжэйшаю за другую. Замяж роўнамернага асьвятленьня рэнэсанса ў карцінах бароко сьвятло бывае на адным баку. Такую-ж ссунутую сыстэму роўнавагі знаходзіць Вэльфлін і ў колёрыце гэтых карцін. Барочная карціна перастае быць архітэктураю. Яна пазбаўлена роўнавагі і скончанасьці, якою адзначалася, напрыклад, Тайная Вячэра Леонардо да-Вінчы, дзе разьмеркаваньне фігур аднагучна з архітэктурнымі формамі фону.

Тэктонічны стыль ёсьць стыль выразнай і яснай законамернасьці (tekton—пагрэцку азначае цесля, будаўнік); атэктонічны стыль—стыль схаванай законамернасьці, якая стварае ілюзію незалежнасьці ад усякага парадку, ад усякіх правіл, стыль, поўны напруджанасьці і руху. Але бяз формы няма мастацтва, і бароко толькі хавае, затушоўвае ўласьцівую яму заканамернасьць, наогул больш складаную за заканамернасьць тэктонічнага мастацтва і менш выяўную.

Клясычная драма Корнэля і яго пасьлядоўцаў ёсьць, паводле думкі О. Вальцэля, мастацтва тэктонічнага стылю. Драматургія Шэксьпіра, наадварот,—мастацтва атэктонічнае, якое робіць уражаньне чагосьці незьвязанага, неабмяжованага, няўпыннага. З гэтай прычыны і яго галоўныя фігуры, як Лір і Клеопатра, не займаюць у пабудове п'есы цэнтральнага палажэньня, і іншыя асобы ня групуюцца сымэтрычна наўкол іх, як гэта мы бачым у „Іфігеніі“ Гётэ

І ўсе-ж у Шэксьпіра ёсьць свае спосабы зьвязваньня мастацкіх элемэнтаў, што асабліва відаць у яго карыстаньні прынцыпам контрасту: ён любіць процілеглыя падвойныя дзеяньні, любіць выводзіць на сцэну людзей, якія прасякнуты знадворнымі і ўнутранымі контрастамі, любіць даваць супярэчныя характары, маляваць гострыя пераходы ад аднаго настрою да другога уводзіць процілеглыя мотывы ў дыкцыі—сьмех праз плач, жарты ў стане адчаю, гумар у вар'яцтве. *Контрастаў у Шэксьпіра шмат, і яны* зьяўляюцца адным з найважнейшых для яго прынцыпаў композыцыі: контрастамі дасягаецца мастацкае адзінства п'есы.

Другі артыкул О. Вальцэля—„Межы дзеяньняў у драмах Шэксьпіра" зьвязаны з пераказаным намі; у ім аўтар стараецца давесьці, што хоць лепшыя драмы Шэксьпіра, як „Гамлет". „Ромэо і Джульета", „Антоні і Клеопатра", дайшлі да нас без дзяленьня на акты, але для Шэксьпіра, як гэта відаць з іншых яго п'ес, акт меў значэньне, як прынцып падзяленьня п'есы. Дзеля гэтага як ігнараваньне дзяленьня шэксьпіраўскіх п'ес на акты ў дасьледчыкаў яго творчасьці, так і зьмены, якія ўносяцца рэжысэрамі ў межы актаў ня могуць быць апраўданы.

IV

О. Вальцэль, які шчыра і крытычна адносіцца да ўласных палажэньняў, сам дае зброю супроць сябе ўсякаму, хто захоча крытыкаваць яго асноўныя палажэньні. Амаль у кожным артыкуле ён падкрэсьлівае толькі папярэдняе значэньне тых вывадаў, якія ён робіць, і сапраўды кожным артыкулам О. Вальцэль падымае важныя для ўразуменьня літаратурнага твору і, найчасьцей, зусім новыя пытаньні, але для іх разьвязаньня трэба было-б прыцягнуць больш шырокі матар'ял за той, які пад сілу асобнаму дасьледчыку.

У першым з разгледжаных намі артыкулаў—„Асаблівасьці формы ў романе"—думкі аб адносінах разьдзелаў да роману цалкам і абазначэньні ўступаў і завяршэньняў разьдзелаў зьяўляюцца вынікам тонкіх, але досыць выпадковых, назіраньняў. Як і большасьць іншых артыкулаў О. Вальцэля, гэты артыкул мог-бы паслужыць адыходным пунктам для больш дэтальных досьледаў на тую-ж тэму.

Адным з спосабаў падкрэсьліць значэньне разьдзелу зьяўляецца за галовак. Там, дзе разьдзелы маюць толькі нумарацыю, іх значэньне, як некага мастацкага адзінства, успрыймаецца слабей.

Часьцей за ўсё канец аднаго разьдзелу і пачатак новага абўмоўлен перарывам апавяданьня ў часе (хронолёгічны прынцып), перанясеньнем месца дзеяньня (географічны прынцып), пераходам ад апавяданьня аб адных гэроях да апавяданьня аб другіх (архігэктонічны прынцып), зьменаю ў лёсе гэроя, *асабліва пераходам ад радасьці да рэфлексіі, расчараваньня,* да няўдач, або наадварот (тэматычны прынцып). Высьвятленьне мастацкіх падстаў, якімі абумоўлены межы паміж разьдзеламі,—справа будучыны. О. Вальцэль сваімі назіраньнямі толькі закрануў гэту важную для композыцыі апавяданьня тэму.

Яшчэ менш думаў О. Вальцэль сказаць што-небудзь канчатковае пра роман другім артыкулам—„Лейтмотывы ў поэзіі". Ім ён толькі давёў, што лейтмотывы, часты спосаб вершаванай пабудовы, сустракаюцца таксама і ў апавядальнай прозе.

Трэці артыкул—„Об'ектыўнае апавяданьне"—датыкаецца таго, што зьяўляецца амаль такім-жа нябачным і разам с тым такім-жа важным,

як паветра: аўтара, праз прызму якога ў эпіцы пераламляецца сьвет Калі ў лірыцы некае эмоцыянальна ўзрушанае „я“ засланяе сьвет, калі ў драме сьвет засланяе „я“ поэты, то ў эпосе ёсьць роўнавага, якая хістаецца то ў адзін, то ў другі бок, пры чым павярхоўны чытач бачыць сьвет, які малюецца пісьменьнікамі, і мала заўважае асобу самога апавядальніка. Толькі чуткае і ўважлівае чытаньне адкрывае за тым, што расказваецца, таго, хто расказвае, як другі элемэнт эпічнай творчасьці,—творчасьці, дуалістычнай самым сваім прынцыпам

Наступны за гэтым артыкулам невялікі этуд „Аб пераҗытай мове“ апісвае адзін з тых прыёмаў, дзе вага схіляецца ў бок таго, што апісваецца, і людзей, а аўтар, і далей выконваючы ролю апавядальніка, адступае ў цень, выражаючы самым стылем і тлумачэньнем таго, што перадаецца, размоўную манеру і пункт погляду сваіх гэрояў.

Разьдзел „Мастацкая форма новэлі“ дае цікавы збор формул, у якіх розныя пісьменьнікі пробавалі ўлавіць сваё ўспрыйманьне гэтага своеасаблівага віду апавядальнай прозы. Можна толькі пашкадаваць, што О. Вальцэль ня вышаў у гэтым нарысе за межы нямецкай літаратуры, для якой новэля зьявілася ўсё-ж жанрам, запазычаным у романскіх народаў.

Артыкул „Лёс лірычнага я“ зноў-жа такі ставіць зусім новае пытаньне аб займеньніках у лірычным вершы і іх мастацкім значэньні. Форма „ты“ часта можа быць зразумелаю, як зварот аўтара да сябе, але і як зварот яго да чытача, які зьяўляецца яго інтымным слухачом. Формаю „ты“ як-бы зьнішчаецца індывідуалістычная замкнёнасьць лірыка, які шукае шляху да сэрца свайго чытача. Зноў такі нельга ня быць удзячным О. Вальцэлю за пастаўленую проблему, але яго ўласныя назіраньні ня вызначаюцца ні рознастайнасьцю, ні пераконанасьцю. Вынікі спрэчныя. Так, паводле нашых назіраньняў, філёзофзкі элегік Баратынскі часьцей ужывае форму „ты“, як іншыя расійскія поэты, якія меней культывавалі элегію. Рэфлексія часта вядзе элегіка да гутаркі з самім сабою, чым, думаецца, і можна растлумачыць зьяўленьне ў яго формы „ты“.

Азначэньне песеннай лірыкі, як сапраўднай—хоць О. Вальцэль і падкрэсьлівае, што гэты тэрмін пазбаўлен у яго ацэначнага характару—прымушае лічыць лірыку гімнічную і элегіка-сатырычную не сапраўднаю лірыкаю. Гэтыя два віды поэзіі пападаюць у становішча нявыразнае і няпэўнае. Мы лічылі-б лепшым тэрмін чыстая лірыка, якім часамі карыстаецца і О. Вальцэль. З нашага пункту погляду ў одзе, элегіі, эпіграме, калі яны не набліжаюцца да песеннай лірыкі, заўсёды відаць элемэнт дыдактызму. Песенную лірыку можна назваць чыстаю лірыкаю іменна таму, што ў ёй няма тае прымешкі дыдактызму, які ўласьцівы іншым відам лірыкі, г. зн. панэгірычнай, з аднаго боку, элегічнай і сатырычнай, з другога.

Артыкул „Форма часу ў лірычным вершы“ спыняе нашу ўвагу на самым непасрэдным і эмоцыянальным відзе лірычнай пабудовы. Сумненьне выклікае, аднак, прыпісваньне Гётэ выключнай ролі у стварэньні гэтага тыпу лірыкі. Вядома, ня дзіва, што іменна юнак Гётэ, як найбольш выдатны прадстаўнік эпохі буры і націску, эпохі бурных геніяў, стварыў гэты від лірыкі. Але зноў такі неабходна высьветліць адносіны іншых поэтаў да гэтай формы і вызначыць шляхі яе разьвіцьця ў тых ці іншых культурных умовах. Пакуль Гетэ стаіць адзін, яго месца ў гісторыі гэтай формы застаецца ня высьветленым. Навуковае дасьледваньне, пакуль што, заменена ў О. Вальцэля культам аднэй асобы.

Што да думак О. Вальцэля аб Шэксьпіраўскай драматургіі, то тут больш за ўсё зьвяртае на сябе ўвагу думка пераняць у мастацтвазнаўства распрацаваныя ім прынцыпы апісаньня мастацкіх твораў. Для О. Вальцэля літаратуразнаўства ёсьць па істоце толькі частка мастацтвазнаўства. Адгэтуль вынікае задача формуляваць агульнае ў стылі самых розных галін мастацтва пэўнай эпохі. Знайшоўшы ў іх гэта агульнае, лягчэй будзе зразумець мастацтва ўва ўсіх яго галінах, як нешта адзінае. Асабліва каштоўна гэта думка для соцыялёгічнага вывучэньня мастацтва. Небясьпека толькі ў тым, што дасьледчыкі, заміж выяўленьня сапраўды агульных рысаў у розных галінах мастацтва, будуць абмяжоўвацца ўстанаўленьнем толькі далёкіх аналёгій, падчас нацягнутых. Будучына пакажа, наколькі высунуты О. Вальцэлем прынцып „узаемнага асьвятленьня мастацтваў“ будзе каштоўным.

Віт. Вольскі.

Наконт нацыянальнай літаратуры беларускіх татар.

Зьяўляючыся з незапомных часоў[1]) састаўною часткаю карэннага насельніцтва Беларусі, беларускія татары[2]) зусім страцілі за час шматвяковага супольнага жыцьця з беларусамі сваю родную мову—цюрскую. З пакаленьня ў пакаленьне яны усвойвалі мову свае другое радзімы—беларускую і бесперастанку паддаваліся ў выніку гэтага мацнейшаму ўплыву беларускаг культуры. Тым ня менш татары цалкам захавалі рэлігію сваіх продкаў—мусульманства, і гэта выратавала іх ад канчатковай асыміляцыі.

Цюркі па крыві, *мусульмане па рэлігіі і беларусы* па мове і культуры, літоўскія татары перанесьлі гэту падвойнасьць і ў сваю літаратуру. Карыстаючыся ў сваіх рукапісных кнігах (пераважна духоўнага зьместу) беларускаю моваю, татары захавалі, пад уплывам рэлігіі, арабскі шрыфт і здолелі прыстасаваць яго да штодзённага ўжываньня ў сваёй беларускай мове,[3]) падобна таму, як яўрэі прыстасавалі гэбрайскі шрыфт да ўжываньня ў сваёй новай, напісанай на яўрэйска-нямецкім дыялекце, літаратуры.

Найбольш поўныя і каштоўныя для навукі узоры арабска-беларускага пісьменства сутракаюцца ў трох родах татарскай духоўнай літаратуры—гэта рукапісныя караны, хамалілы і кітабы. Караны беларускіх татар зьмяшчаюць агульны для ўсіх мусульман арабскі тэкст і літаральны спадрадкованы пераклад гэтага тэксту на беларускую або польскую мову, але арабскімі літарамі запісаны. Радок арабскага тэксту чаргуецца звычайна з радком беларускага ці польскага перакладу, напісаным крыху наўскась.

Хамалілы зьяўляюцца звычайнымі мусульманскімі малітоўнікамі і зьмяшчаюць арабскія малітвы з комэнтарыямі на беларускай мове, таксама напісанымі арабскімі літарамі. Поруч з гэтым у хамалілах спатыкаюцца пераклады арабскага тэксту і тлумачэньні да яго на забытай татарамі цюркскай мове. Яны чытаюцца і завучваюцца цяпер у аднэй роўні з аўтэнтычным арабскім тэкстам.

Асабліва цікавы для нас кітабы. „Аль-Кітаб'ы"[4]), або „Ай Кітаб ы"[5]) якія толькі умоўна можна аднесьці да сапраўды рэлігійнай літаратуры ў вузкім значэньні гэтага слова Яны зьяўляюцца рукапіснымі зборнікамі,

---

[1]) *Першыя гістарычныя зьвесткі пра пасяленьне татар у т зв Літве адносяцца* да часоў Ольгерда і Гэдыміна.

[2]) Мы называем іх беларускімі татарамі, бо ў большасьці сваёй яны насяляюць тэрыторыю этнографічнай Беларусі; у навуцы-ж яны вядомы под назваю „літоўскіх татар", якою яны самі сябе называюць.

[3]) Пра асноўныя прынцыпы ўжываньня арабска-беларускага шрыфту глядзі артыкул таго ж аўтара „Асаблівасьці размоўнае мовы літоўскіх татар і арабская транскрыпцыя кітабаў", у часопісі „Наш Край", № 8—9 за жнівень 1927 г.

[4]) Прыстаўка „аль" ў арабскай мове адпавядае нямецкому *„der" або францускаму* „le"; „кітаб" значыць „кніга". Такім чынам, слова „аль-кітаб" азначае проста кнігу.

[5]) *„Ай"—слова, якое перайшло ў турэцкую і крымска-татарскую мову з грэцкае* і азначае „сьвяты", „Ай-кітаб"—„сьвятая кніга".

якія перадаюцца у спадчыну ад бацькі да сына і зьмяшчаюць у сабе, апроч выпісак з карана, малітваў і рэлігійных настаўленьняў, апісаньні абрадаў і звычаяў, рэлігійныя поэмы, замовы ад хвароб, рацэпты, гістарычныя зьвесткі, парады з жыцьцёвай практыкі, паданьні, казкі і да г. п. Аўтар гэтакага, звычайна, старык, што пасьвяціў канец свайго жыцьця на перапіску сьвяшчэнных кніг, дадаваў да напісанага папярэднікамі ўсё, пра што толькі лічыў патрэбным паведаміць для навукі патомству. Прыкладам гэтага можа служыць кітаб, знайдзены аўтарам гэтых радкоў. Гэта рукапіс, поруч са звычайнымі матар'яламі, уласьцівымі большасьці кітабаў, зьмяшчае таксама падручнік стара-турэцкае мовы і кароткі беларуска-турэцкі слоўнік. Апроч вялізарнай каштоўнасьці, якою зьяўляюцца для навукі кітабы ў лінгвістычных і этнографічных адносінах, з прычыны асаблівасьцяй свайго шрыфту, мовы і зьместу, падрабязнае вывучэньне тэкстаў кітабаў можа высьвятліць вельмі важную галіну культурных узаемаадносін паміж Усходам і Захадам у б. В. княжстве Беларуска літоўскім і дасьць магчымасьць выявіць ступень беларускага ўплыву на культуру беларускіх татар, а можа быць, і наяўнасьць усходніх элемэнтаў у культуры беларусаў

Пра магчымасьць вычарпнуць з кітабаў новыя гістарычныя зьвесткі можа сьведчыць азначэньне паняцьця „басмы", зробленае Нарбутам на падставе зазначэньняў, якія былі ў вадным старынным кітабе.

Пытаньне наконт таго, што ўяўляе сабою басма золатаардынскіх ханаў, зломаная і растаптаная маскоўскім паром Іванам III, ня мела доўгі час здавальняючага вырашэньня і выклікала ў навуковых колах вялікія спрэчкі. Працуючы над разьвязваньнем гэтага пытаньня, Нарбут наткнуўся ў вадным рукапісе беларускіх татар, які зьмяшчае паданьні іх продкаў і напісаны на „літоўска-рускім дыялекце" арабскімі буквамі, на дакладнае і падрабязнае апісаньне басмы. Ханская басма была, згодна зьвесткі кітаба, адбіткам босае стопні хана на васковай масе, зьмешчанай у дарагую скрынку, якая і адпраўлялася ў добрай упакоўцы на багата размалёваным вярблюдзе і пад вартаю ў Маскву [1])

З прыведзенае даведкі наконт „басмы" відаць, што ў кітабах можна падчас знайсьці зьвесткі пэўнай каштоўнасьці і ў гістарычных адносінах.

Раскіданыя па шматлікіх татарскіх паселішчах Беларусі кітабы раўніва ахоўваюцца сваімі ўладарамі, як сямейныя рэліквіі. Апошнія кітабы былі напісаны ў канцы XIX стагодзьдзя. У цяперашні час нават перапісваньне кітабаў зусім спынілася, і гэта акалічнасьць дыктуе патрэбу зьбіраньня, пільнага захаваньня і ўсебаковага вывучэньня тых, што ёсьць паасобнікаў, як адзіночных у сваім родзе помнікаў.

З афіцыйна вядомых паасобнікаў рукапісаў [2]) няма на жаль ніводнага старэй XIX стагодзьдзя, за выключэньнем кітаба, знайдзенага Ів. Луцкевічам у 1920 г. [3]) (адносіцца да канца XVI ст.) і кітаба, які распрацоўваецца мною.

Ніжэй мы падаём, як узор татарскай літаратуры апавяданьне, узятае з нагаданага кітаба ў 108 аркушаў, без пачатку і канца, напісанага старадаўным арабскім шрыфтам (харакят аджык) рукою чалавека, як відаць, ня вельмі моцнага ў пісьменнасьці, пра што сьведчыць вялікі лік памылак, прапушчаных літар і слоў і частыя ўхілы ад правілаў правапісу, якія ўстанавіліся былі для арабска-беларускага шрыфту. Напісаны кітаб

[1]) Т. Narbutt—„Dzieje narodu Litewskiego", t. VIII, dodatek XI Wilno, 1840.

[2]) 4 рукапісы, набытыя проф. Мухлінскім, захоўваюцца ў бібліотэцы Ленінградзскага ун-ту, 2 ёсьць, здаецца, у Лейпцыгскім музэі, адзін кітаб знаходзіцца ў г. Баку ў проф Самайловіча

[3]) У сучасны момант знаходзіцца у г. Празе пры унівэрсытэце

на старадаўнай французкай паперы і апраўлены ў скураны пераплёт. Па знадворным выгляддзе яго можна аднесьці да сярэдзіны XVII стагодзьдзя. Апроч пададзенага ніжэй апавяданьня, кітаб гэты зьмяшчае яшчэ некалькі апавяданьняў, шэраг рэлігійных навучаньняў, замоваў, зазначэньняў наконт складаньня гороскопаў і падручнік турэцкае мовы з кароткім слоўнікам. Мова гэтага кітаба, характэрная для кругабегу т. зв. культурнага заняпаду Беларусі, мае шмат палёнізмаў. Аўтар, як відаць, стараўся, прытрымліваючыся добрага тону, ужываць яг мага больш польскіх слоў. Асабліва гэта адчуваецца на першых старонках паданага апавяданьня. У сярэдзіне-ж ён пераходзіць на больш блізкую яму і параўнальна чыстую беларускую мову. Часта адно і тое-ж слова ўжываецца ім у вадным месцы папольску, а ў другім пабеларуску, напр.: цурка і дачка, заяц і зайонц, йедна і адна. Тое-ж і з правапісам: у некаторых выпадках асобныя словы пішуцца адпаведна беларускай вымове, а ў другіх—польскай Напр.: младзенец і млодзенец, прадаў і продал і г. д.

Усе гэтыя асаблівасьці намі захованы цалкам.

Асноўны зьмест гэтага апавяданьня вось які.

Адзін вельмі адукаваны[1]) і разумны, але вельмі бедны малады чалавек („младзенец“) зьбіраецца шукаць шчасьця. Дазнаўшыся, што ў аднаго караля ёсьць разумная і прыгожая дачка, ён накіроўваецца сватацца да яе, але, ня маючы сродкаў на дарогу, прадае ў нявольніцтва сваіх старых бацькоў. За „матку“ ён атрымлівае „стары кожух“, а за „ойца—старога каня“. Прыехаўшы ў горад, які належаў бацьку тэй дзяўчыны, ён чуе аб жудасных умовах, якія „панна“ прад'яўляе кандыдатам, што хочуць прыняць удзел у самавітым конкурсе жаніхоў. Кожны жаніх павінен мець з ёю дыспут па пытаньнях рэлігіі. Хто пераможа ў гэтым дыспуце, той можа ўзяць яе за жонку; каго-ж перамогуць, таму адсякуць галаву. Гэрой апавяданьня, перакананы ў нязьменнай дапамозе „пана бога“, згаджаецца на гэтыя ўмовы, ня гледзячы на горкі ўдзел многіх сваіх папярэднікаў, чые галовы на колах упрыгожваюць замкавыя сьцены. Пачынаецца дыспут, і „панна-гаспадарычня“ задае «младзенцу“ цэлы шэраг схолястычных пытаньняў, на якія ён на працягу трох дзен дае беспамылковыя адказы. Калі надыходзіць яго чарга задаваць пытаньні, ён загадвае ёй загадку з уласнага жыцьця: хто гэта такі—„маткаю адзеўся і на ойцу прыехаў?“ „Панна“ ня можа адгадаць. Карыстаючыся дадзеным ёй „младзенцам“ тэрмінан, яна ўночы ідзе да яго, каб прывабіць яго сваім хараством і дастаць рашэньне загадкі. Гэта ёй удаецца, але, адыходзячы, яна забывае на яго пасьцелі свой „персьцень“. Гэтая акалічнасьць збаўляе гэроя ад сьмерці. Ён расказвае „гаспадару“, бацьку „панны“, прыповесьць, у якой параўноўвае „панну“ з голубам, які заляцеў да яго ўночы, а забыты „персьцень“ з згубленым пяром. Кароль уведвае, ў чым справа, і ніякія новыя хітрасьці ня могуць дапамагчы „панне“—яе аддаюць замуж за „младзенца“, які робіцца адзіным насьледнікам караля і выкупае з нявольніцтва сваіх бацькоў.

Гэты зьмест апавяданьня ўва многім нагадвае казкі і паданьні, шырока распаўсюджаныя сярод мусульманскага насельніцтва блізкага ўсходу, але ў той-жа час мае шмат і беларускіх элемэнтаў. Апавядальная форма расказа таксама не пазбаўлена беларускай афарбоўкі. Як і большасьць твораў падобнага гатунку, расказ гэты яўна тэндэнцыйны. Увесь зьмест яго накіраваны ў бок большага ўмацаваньня ў сэрцах слухачоў асноваў мусульманскай рэлігіі. Пераважаючая ў ёй ідэя—давесьці

[1]) Тут яскрава відаць разуменьне мусульманамі навукі, выключна як начытанасьці ў галіне рэлігіі. Для ортодоксальнага мусульманіна навука існуе толькі. як „божая навука“.

чытачу ўсю выгаду «праўдзівай» веры ў бога, які дэкляруе свайму пасьлядоўцу ўсялякі дабрабыт. Бог, згодна глыбокаму перакананьню аўтара, ніколі не пакіне ў бядзе свайго „верніка“, заўсёды ён будзе яму „у кожнай рэчы памоцнікам“. Аўтар яшчэ ў пачатку расказу заявляе, што, слухаючы гэтую „гісторыю—розуму прыбеньдзе, вяра шырысе“, і гэтым падцьвярджае тэндэнцыйнасьць свайго твору.

У роўнай меры з гэтым чырвонаю ніткаю прадходзяць праз расказ падцьвярджэньні аднэй з асноваў ісляма—веры ў прызначэньне, у лёс—(фаталізм). Што „на чоле напісана-то не міне“—кажа гэрой расказу і ўсімі сваімі паводзінамі падцьвярджае гэтую непарушымую праўду вучэньня Мухамэда.

Дыспут між дзяўчынай і „младзенцам“ выкарыстоўваецца ў расказе для передачы слухачом усялякіх рэлігійных зьвестак і загадак, якія ужываюцца сярод татарскага насельніцтва Беларусі да нашага часу. Застаецца яшчэ дабавіць, што зьмест гэтага апавяданьня зьяўляецца найбольш характэрным і карыстаецца ў масах татарскага насельніцтва (пераважна ў весках і мястэчках) вялікаю папулярнасьцю. Вечарамі гэта „гісторыя“ часта пераказваецца ў тым ці іншым варыянце старымі

Падаючы на ўвагу чытача гэты ўзор нацыянальнай літаратуры беларускіх татар, мы не даём пакуль што ні разгляду тэксту ў літаратурна-лінгвістычным кірунку, ні аналізу прынцыпаў арабскай транскрыпцыі беларускага тэксту. Наша мэта проста азнаёміць чытача з жывою, хоць і значна палёнізаванаю беларускаю моваю XVII ст., і даць яму ў той-жа час уяўленьне наконт характару нацыянальнае творчасьці беларускіх татар.

Таму мы не перадаём літара ў літару ўсіх асаблівасьцяй арабскага альфабэту, які ўжываецца ў кітабах. Дзеля гэтага патрэбна было-б увесьці ў перавод вялікі лік умоўных значкоў і новых літар, што, бязумоўна, зрабіла-б прапанованае апавяданьне цяжкім для чытаньня і выклікала-б, апроч таго, тэхнічныя перашкоды пры друкаваньні.

Даючы перавод, прыстасаваны для агульнага чытаньня, мы, аднак, ніяк не зьмяняем мовы аўтэнтыка. Арабскія літары аўтэнтыка перададзены з магчымаю дакладнасьцю адпаведнымі знакамі нашага альфабэту. У квадратовыя дужкі зьмешчаны словы і буквы, што прапушчаны ў аўтэнтыку.

I

Ваб[1]) то йест[2]) гісторыйа і повесьць
селеват спеўшы слухаць годзесе розуму прыбендзе
вяра іман[3]) шырысе был йедін млодзенец кторы ў розуме
і ў на'ўцце[4]) досканалы але бардзо прыубожел ойца
і матка не мел чым пожывіць, а слышал ў йеднего госпо
дара кроля йедна цурка барздо пенкна' і 'учона[5]) і ў д
аспуце досканала он цо чыноньць почол ойцу
і мацьце повядаць ей[6]) ойча і матка відзеце же прыубожел
немам чым вас карміць і одзеваць за вашым позволеньнем
йа заставе вас обоіх йеднему господару а йежелі мне
пан бог спожа йа вас окупе оцец і матка на то по

1) Глава (арабск)
2) Праз „й“ мы транскрыбуем тут, як і ў далейшым арабскае кароткае „і“, якое адпавядае нямецкаму J (йот)
3) Іман (араб)—вера
4) У орігінале літара „у“ перадана ў гэтым слове знакам для «у», якое стаіць у пачатку слова. Гэтым аўтар, мусіць, імкнуўся перадаць прыдыханьне, якое чуецца ў гэтым слове і якое ў беларускім правапісу перадаецца праз „в“ (навука). Мы перадаем гэтае печатковае „у“ ў сярэдзіне слова праз апостраф (').
5) У арабскім альфабэце есьць літара аін, я ая амаль што не вымаўляецца і служыць выключна для передачы нязначнага прыдыханьня. Яе мы таксама транскрыбуем праз апостроф (' .
6) „Эй“—як зварот да другой асобы—характэрна для татарскай мовы і ўжываецца да гэтага часу, У вадным з паданьняў аб Чынгіз-хане апошні зварочваецца да аднаго з сваіх набліжоных ,Эй, Сенкнлэ, пусть твое дерево будет яблоня, пусть твоя птица будет сокол іт. д. („Жизнь Чынгиз хана и Аксак Тимура, составленная Кальфином“ Казань 1822 г).

зволілі тады он пошед до йеднего господара и повяда[л] так
пане господару мам йеднего 'невольніка и невольніца обойе
старе купь іх у мне прыубожел йесьмы немам чым іх
корміць а йежлі з глоду поўміраю[ць] то на моя душа грех
падне а йежелі пан бог мне спом́ожа йа іх окупе у твойей
мілосьці господар рек пане млодзеньча семь на небе (сьцерта)
повядаш же хлоп і хлопыня стара хто іх у цебе
купі млодзенец рек для бога купь немам ні йеднего
гроша чым іх карміць нехай тобе век свой служаць
(сьцерта) мне пан бог спом́ожа господар рек млодзеньча
(сьцерта) як оні (сьцерта) цо мам (сьцерта)
(сьцерта) просіш (сьцерта) дай (сьцерта) млодзе (сьцерта)

II

[За] хлопа дай стараго коня а за стара хлопыня дай стары кожу
х тен господар дал му стараго коня и стары кожух
і стал таму барздо удзеньчны цо так недрога купіл а мло
дзенец стал удзеньчны же достал коня і кожух же ма
на чым фортуны і сьченьсьця шукаць а оцец і матка
там засталі служыць господар ім йедзеньне і піценьне
додавал доволі а млодзенец іх пану богу
полецел і стаго места у дорогу се рушыл ў подзонацыйе
як да тей так далей убачыце цо пан бог сондзіл
йему ў дродзе відзець спотыка йеднего пахолка
конь ў него устал сам хлоп старганы так
з велькей дрогі бліско прыйехал до него мло
дзенец селям даў[1]) млодзенец селям прыйол
і мові[л] до него цо так за пільно дрога
маш же так нагла йедзіш конь под тобом
устал пахолак мовіл мам лісты до таго і
таго замку пільно казано мі абы по
дал млодзенец рек дай мі лісты бо йа да таго за
мку йеда і лісты подам а сам назад ўроцьсе
млодзенец помысліл же лісты ўзёл сам не ве
цо ў лістах піша пры нам не убача цо ў лістах
напісана прачытал лісты аж ў лістах напісано
хто бы тыйе лісты до йего замку дал тады

III

таму глова оцоньць і на паль узьбіць млодзенец
рек сам собе відзеш цо се дзейа мало сам сва
йе глова не згубіл кедбы лісты не прачытал же
зрадліва ў лістах піша без ведамосьці был бым згінул
богу хвала дайоньць рек мойа справа прада мной і пойехал
далей прыеха[л] до йеднего места аж места велька муравана людна
палны домы людзей з чтырох строн окола места (сьцерта)
дрэва сады у вочы[2]) пенкна і достатна места відзел тэж окола
места пальмі ўбіта і на кождай палі чловеча глова узьбіта
мысліл і дзівовалсе таму непамалу цо то за дзіво рек
сам до себе прынам не йедна ноць пранацуйе і довемсе цо
то се дзейе тен млодзенец до таго места прыйехал на прадмесьцу
до йеднего дому малаго а ў тым дому малым йедна баба стара младзенец
рек матка позволь мні ў своім дому праноцовать а ў
тей бабы йеден сын был і тымі днямі умарл подо
бны был до таго младзенца а та баба ў велькам фрасунку
по своім сынові тады тая баба убачыўшы таго младзе
нца абрадаваласе і мовіла йедзь сынку і нацуй
собе тады тен млодзенец ўйехал ў дом тен там
млодзенец безпечна заноцовал і з бабайу розмавел
і ўшытко бабу матко называл а она йего сыном младзе
нец мовіл матко на палях чловече главы
для чаго поўзбійаны цо таму запрычына од

1) Гэта значыць—прывітаў, сказаў „селям алэйкум" (араб)—«мір табе». Параўнай гэбр. „Шолом алэйхэм".
2) У аўтэнтыку—воцы.

IV

чаго се почало баба мовіла таго места господар
йедна цурка ма послухай цо повем тобе
же та панна барздо учона і барздо надобна і ў
даспуце досканало як вел' кролевічоў
ксёнжонт прыйажджалі ў доспуте се ўдаваті
жадін йой ніц не одповедзел чаго она запытала
з на'укі і з мондросьці свойей подобна
тей панне на тым свеце роўны немаш як надобна так
мондра як веле розных панонт кролевічоў ксё
нжонт господарскіх сыноў залецелі се
вельке скарбы унашалі та господарычня панна на
те скарбы ніц не ўважала прагадаўшы і прадаспу
товаўшы йеднего альбо двух на дзень кожды
до ойца одсыла і кажа глова оцоньць і на паль
узбіць і мові так хто хоча мне за себе
ўзоньць нех прыйедзе альбо прыдзе нех мне одпове
чаго бенда пытаць з на'укі тады возьме за себе
а не бендзе умел на'укі і не одпове чаго бенда пытала
тады гарло дасьць тен младзенец тые речы
добра выслухаўшы і дзівовалсе таму не помалу
і мовіл і матко за твоім дозволенйем і йа до
тей дзеўкі пойда у божжай на'уцце даспу
тавацісе і гадаць і шченьсьце спро

V

буйе бо цо на чоле напісано то не міне йеслі пан
бог мне спеможа прагадаць возьму йей за себе а йеслі
она мне прагадайе гарло дам баба мовіла для бо
га сынку проша цебе дай тей речы покой
жадна глова од тей дзеўкі не ушла бо тая панна ні на
укі не боісе ў даспуте ані на скарбы не лако
ма ані жадных страхоў не боісе младзенец мовіл
преце пойда матко хто сьмерці боісе тен до
браго нігды не докажа і не справі баба мовіла нех
тобе пан бог на помоць беньдзе нехай твоя зьвірх
носьць будзе младзенец до господарскіх
ўрот прышед і у[1]) позволеньня просіл позволеньйе
было млодзенца пусьціць млодзецець до госпо
дара мовіл пане господару ці позволішь нам
с панной розмовіць а на'уце божай господа
р рек ей млодзеньча у крэў не ідзь і ў суд галавы
не несі йеслі на'укі не бендзеш умел гарло дащ младзенец
рек добра я на то по[з]валям тылё проша вашай
мілосьці панне ознайміць панне ознайміл панна
таго часу казала до себе прыправадзіць слугі
ўзялі младзенца і до паннінога майестату і ў покой
прыправадзілі і поставілі злота кресла млодзенец
сед на тым кресле а панна ў покою твар свой о

VI

казала і мова показала а мова дзяўчыніна так удзеньчна
і слотка йак медавая патока младзенец помысліл йак
бенда на панніно ліцо патрел тады з розуму зыда
глупы бенда а глупы бендоньць не бенда ведзел цо
мовіць младзенец [рек] ей панна закрый ліцо свойо бо
ў шарыате[2]) пан бог нам забороніл на бела плець
патрець ў тады на'укі пытай і йедін раз пророку
його мілосьці селеват пеў дзеўка мовіла то йа ў цебе пер
шаго слова пытам ў чом седзіш младзеньча повя
дай мне младзенец рек у своіх щатах сежу
дзеўка мовіла йешчо повядай мне што то без шаблі
сячецца младзенец мовіл то йест рыба у моры та рыба

1) Відавочна, аўтар прапусьціў тут нейкае слова (господара)
2) Зборнік мусульманскіх рэлігійных узаконеньняў

так велька йак гора а ўкрэнт полыка йак масло
йешчо дзеўка мовіла ей млодзеньча хто такі у
магіле чтырдзесьці дней плакал младзенец рек
то йест йунусь[1]) пророк кеды його была рыба по
жерла тады он у нунтры рыбным чтырдзесьце
дней был йак у гробе йешчо дзеўка мовіла ей божы
вернік хто таковы был увышоў до могілы
а гробавой мукі не мел младенец мовіл то йест
ейуб[2]) пророк осьмінасьці лят цяжка хоро
вал два тысёнце робакоў цело яго
йедлі ценжкійе мукі церпел уласьне йак

VII

у гробе йешчо дзеўка мовіла ей младзеньча откажы
мне чтыры особы ад маткі не родзілісе помер
лі младзенец рек то йест першы адам оцец
наш друга жона його наша матка ева і трэці
ізьмаілеў баран которага пан бог створыл і кілько
тысеньцей лят у райу ховал для абрагама ведзел же вы
палні божжа прыказаньне чварты прароцкі верблю
нд імя його саліх[3]) дзеўка мовіла хто невінны
потвар кладлі і неправуду мовілі младзенец рек
йусуфовы[4]) брацьйа потвар кладлі прышлі до ойца
і мовілі йусуфа вільк зьйед йешчо дзеўка мовіла што
то за людзі дванасьце прышло до месіру[5]) места а з тых
дванасто шешць сот тысеньцей стало младзенец
мовіл то йест йакуб і з дванастома сынамі
до месіру панства прышлі аж там його занелеэлі(?) у месіру
панства потым іх шешць сот тысеньцей стало і ў
шыткаго добраго дошлі тады млодзенец до самаго
вечара одповядал ў жадней речы не помылілсе дзе
ўка мовіла дзісе ты вышед од мне але йутра тобе
задам розных фрасункоў младзенец рек тен
добротлівы пан которы дзісе допомог тен
і уйтра допоможа сваму слудзе младзенец
устаўшы із мейсьца і у радасьці пошед до

VIII

бабінаго дому баба мовіла йак ты сынку вышед
с там тонт душа моя с целам розлончала
се нім цебе дочакала младзенец рек чаго дзеўка ў
мне пытала я йой ўшытко одповядал сло
ва ў слова тады і з велькай радасьцей уклад
се спаць але його сон не брал бес(?) палноць
не спал мысліл на заўтра [ра]на ўстаўшы пану бо
гу хвала даўшы і пошед йешчо до поляцу до
зволеньне было його пусьціць младзенец ўшед
до ўпокойў йуж дзеўка твар свой не ўказуйе
і почалі с собом гадаць а на'уце божай
дзеўка мовіла котора то древа а на тым древе
дванасьце галеньдзей а кождай галеньдзе трыдзесьце
лістоў йест сьродак чёрны верх белы
младзенец рек то йест целай рок то йест
дванасьце месеньцей у року а цо на кождай
галеньдзе трыдзесьце лістоў то йест у месеньцу тры
дзесьце дней ноць чёрна а дзень белы йешчо
дзеўка мовіла цо то за птак ні несесе і не плодзесе
ў йеднай меры повядай мне младзенец рек
то йест рок ў йеднай меры не прыбывайе не вуд
бывайе йешчо дзеўка мовіла одповедзь мне
у на'уце колька птакоў младзенец рек седем

1) Арабскае імя Юнус (Іона) нашы татары вымаўляюць на беларускі лад' Юнусь
2) Арабскае імя Эюб адпавядае біблейскаму Іову
3) Вярблюд Мухаммэда, падарунак яму ад бога.
4) Юсуф—паарабску Язэп
5) Месір [араб]—Эгіпет. Параўнай гэбр. Міцраім

IX

птакоу ў кур'ане азнаймуйе пан бог перша аўсянніца а друга
ўрона а трэці голонб а чварта пчола пенты
удод шосты словік сёдмы скаўронак дзеў
ка мовіла ей млодзеньча одповець мне кому пан бог
прыродзона на'ука дал а тей на'укі не мажа потра
фіць ані адамны[1]) а ні ферей[2]) младзенец рек то йест пчо
ла прыродзона на'ука ма дзеўка мовіла ей младзеньча
верачы чі веш цо то за люд непраўда мовілі
до райу пошлі а друдзі людзі праўда мовілі
до пекла пойдуць младзенец рек тые людзі кто
раі непраўда мовілі то йест йузуфовы брацьйа
йузуфа у студьню уруцілі а ойцові мовілі
же йузуфа вільк зьйед потым прад панам богам ка
ілісе тады пан бог кайата іх прыйол а кторaі праў
да мовілі до пекла пошлі аборачы пойдуць перша
храсьцийане а друга жыдзі храсьційане мувюць на жыдоў
мувюць вы болваноў цела ўлялшы (?) одстомпіўшы
бога целу се кланялі жыдзі мовюць на храсьційан а вы
і тераз образом і болваном кланецеся тады
оні обойе праўду мовюць і до пекла пойдуць
йешчо дзеўка мовіла поведзь мне о велькосьці сло
нечнай як велька йест младзенец рек семь узгля
доў велікосьці слонечнай йешчо дзеўка мовіла

X

повець мне шатану як імя младзенец рек імя шатану
х рыс йак на небе был а тераз ібліс йак на земі
йешчо дзеўка мовіла оцец наш адам на тым сьве
це веле лят жыл млодзенец мовіл тысёньць
лят неспал не жыл дзеўка мовіла ей млодзеньча
повець мне веле раз до кабайу[3]) ходзіл младзенец
рек с[е]дмы дзесёнт раз у кабайу был йешчо
дзеўка мовіла што токова не мовіць менса і кры
ві не майе сама собе охоты додайе младзенец
[рек] то йест вятр дзеўка мовіла повець мне хто
таковы упрод до пекла унідо младзенец
рек кабіль[4]) кторы габіля[4]) брата забіл дзеўка
мовіла ідзь собе до господы йежлі йутра
мне одповеш беньдзеш шченьсьце мйел младзенец
дзеўце селям даўшы і до бабінаго дому до го
сподьі [пошед] дзеўка вельмі зафрасуваласе і
дзівуйесе його мондросьці і на'уцце же такего
нігды не відзела і таго вечора ніц не йе
для з велькаго фрасунку за ноць не с
пала младзенец на трецi дзень пошед до палацу
до дзеўчынінаго у покою прышед дзеўце селям
дал і на злотым кресле сед і з радосьцю
дзеўка мовіла ей млодзеньча повець мне

XI

хто то таковы твары одменёныйе сталі про
былі людзьмі а тераз зьверамі сталі младзенец
мовіл то йест першы нухка рысь другайа а
безьйана налпа трэці медзьвець чварты рысь
пёнты сегеймень зьвер шошты йазгра на небе
гвязда сёмы зайонц восьмы чырвоны
матыль дзівятая аўсяніца дзесятая гадзіна йе
дінасты зялёны матыль дванаста варона трынасты
павук чтырнасты сокол пятнасты орол
і вільк і слонь усё то людзі былі тады дзеўка

---

1) Т. ё. чалавек (патомак Адама)
2) Фэрэй—дух
3) Кабай (кааба)—мусульманская сьвятыня ў Мэкке (горад у Аравіі, дзе нарадзіўся Мухаммэд
4) Відавочна, Каін і Абель

мовіла ей млодзеньча повецьмне [з] якайе
прычыны і за які выстемпак пан бог твары
одменіл младзенец рек с тых прычын зьверамі
сталі за сьвентего йего Іся[1]) пророка
было седмы сот чловека неверных тады пан йезус
наўрацал іх вера праўдзіва і дал му пан бог
на йего проротства так моц свойа
же хворых трондоватых лечил сьлепых
відзонцымі чыніл з мёртвых ускрашал
абы йего проротства узналі ўшыткйе
верунце людзі проротства узналі
а те седмы сот чловека пана бога неўзналі і ў
йего проротства не ўверылі мовілі (сьцерта)

XII

чароўнік оўж йедна дзеўка былйа (?) кабілёва дачка
адамова унука гарота вех[2]) марота тады два брацьйа
былі кабілёвай дацьце залецалісе йедін другему
не постомпілі тады *оба пана* [*ога*] *прасілі жебы ні таму*
ні другому не достала пан [бог] гвя дой оброціл
іволга йедна жонка была імя салейа йак муж
спаць тады од мужа уцяка[ла] да іншых мужоў
для таго пан бог івылгаю абярнуў заяц та
кжа адна *жонка была свавольная так йак ты дзеўка*
без мужняго позволеньня хадзіла гдзе сама хацела
тады пан бог зайцом абярнуў мыш такжа
адна жонка была тая жонка барздо ліхая была
сварлівая *ніколі неўмоўчала тады пан бо*
г мышау абярнуў пес такжа чловек был і
з умарлых людзей саваны адзежу
зьдзіраў без пакаяньйа умер тады пан бог псом
абярнуў чырвоны матыль такжа жонка была тая жонка
харашо одзевала[се] для чужых мужоў а сва
го не любіла за то пан бог чырвоным матылём
абярнуў сьверчок także йедін муж был кры
ўднік людзкі і лгаў і крадаў тады пан
бог казёлкайу благойу абярнуў сыч
такжа адзін гасподар был мардерства

XIII

чыневал над людзьмі за то йего пан бог сычом а
бярнуў крук такжа йедін чловек был потворца
велькі за то йего пан бог круком оброціл руды
павук такжа чловек был мужны але *велькі пасу*
льнік за посуламі судзіў праўду на крыўду об
раціл і дзеўкі на блуд ховал за то пан бог бла
гойу казёлкайу оброціл орол такжа мужны
пан был йак кроль *фара‘он і людзей* крыўдзіл чыніл
над права пана бога неба[я]лсе за то йего пан бог орлом
оброціл і слонь такжа чловек был у людзей тавары одымо
вал младзенец рек ей дзеўка усё то людзі былі йежлі бы
кторы чловек альбо невяста такімі учынкамі се бавілі
тады з мертвых на сонд панскі ў такей персоне
се і ў поўстаце поўстануць тады тры дні
он цо дзеўка пытала тады кождайу речь одповедзел
досканала а потым младзенец поведзел ей дзеўка йешчо
я у цебе йедней речы спытамсе ці одповеш
мне а йеслі не одповеш тады я кажа твоя
глова оцоньць і под замкам на паль узбіць дзеў
ка мовіла добра я на то позвалям а[ль]бо твоя зьвірхно
сьць беньдзе альбо моя младзенец рек ей кто
ў такйе твары был маткаю одзелсе а на
ойцу пойехал а прытем до него смерць прасі

---

[1]) Іса (*араб.*) Ісус; *нашы татары вымаўляюць*: *Іся*.
[2]) Відавочна, татарызм (па татарску вə=і)

XIV

ласе иедін пахолак прынес до него *аж пан* [*бог*]
з ласкі свойеи броніл од теи сьмерці еи
дзеука то моя загадка дзеука мысліла думала
не могла таго одповедзець і одгадоньць
потым дзеука мовіла ей младзеньча йешчо мне не тра
філосе такего ученого і мондраго як
твойа мілосьць было у мне розных учо
ных жадін за мной не мог потрафіць у на'у
це і у даспуце проша цеое дай мі фрышту
до йутра сваиу загадку йежлі йутра не
одгадне і не водповем тады твоя зьвір
хносьць і воля нех беньдзе йак захчеш так
учыніш младзенец мовіл бардзо добра і по
шед собе цо бабінаго дому дзеўка стала у велька
м фрасунку і рекла так сама собе еи мілы
божа цо мам чыніць поида до младзенца бенда
пытаць йего загадкі йежлі мне пове тады
йутро рано адгадаушы кажа йему глова оцо
ньць і на паль узьбіць а потым дзеўка та се убра
на зафала (?) хоцьбы сьмертельны был тады
веселы беньдзе йак на дзеўку узгляне але розум
одыдзе набрала с собой рознаго і твардаго
нап тку але пан бог младзенцу у кождай

XV

речы помоцнікам тады дзеўка прышла ў ноцы до бабі
наго дому і акалатала урота тады і баба вышла пра
ціу дзеукі рекла дзеўка ей бапка чі дозволіш
мне до ізбы войсьці баба мовіла бадай здро
ва вошла до ізбы дзеўка младзенец глянуў
і рек бадай здрова прышла еи раньняя гвязда якую
потрэбу майеш чаго прышла дзеука мовіла йа ў тобе
закохаласе для таго прышла усе людзі мувюць же
младзенец учоны і мондры і харошы же
нашу господарычну пра[га]даў у на'уце а са
ма не повядасе же кролеуна младзенец рек бадай
здрова прышла хорош уйу твары тады
дзеука лицо свое открыла младзенец
як глянуу тады ніц на паменьць не прышло
йего же так дзеўка бардзо надобна не малы
час піл і йедлі сьмеялісь жартовалі
йедін з другім дзеука рекла кеды пана бога
боісьсе повець мне чаго бенда пытаць младзенец
рек цо такего дзеўка мовла повець мне сва
йу загадку младзенец [рек] мо а загадка кола себе
то йест прыубожел йесьмы тады за неволю ве
лікайу айца і матку прадаў йесьмы за ойца коня
узяў а за матку кожух узяў да йехаў аднаго

XVI

пахолка ў дарозе спаткаў і пытаў у него гдзе йедзеш
поведзел до таго і таго замку лісты мам тады
йа тыие лісты до себе ўзяу і йего назад ўроціл
то йест мойа загадка тады гетых речай ў нейе
пытаў н могла одповедзець мне на то тады дзе
ука выпытаўшы у него досканала і пошла со
бе до полацу младзенец устал рано зразу
меl же дзеўка сама была і рек так ей глова
бедна мондра глова моя а потым
апатрысе кола себе убачыў аж дзеўчын персьцень на
посьцелі лежы млад енец рек йешчо рыцар не з
гінуў кеды дзеўчын персьцень на лес (?) персьцень
залаты очка камень йахонтовы на каменю
езеўчыніна імя вырысовано младзенец персьцень
узяўшы пошед до палацу до дзеукі прышед

селям даў і рек так нехай тобе пан бог да век
длугі дзеука селям прыйала і мовіла ей младзеньча
иуж твоя загатка вем оица учыніл конем а матка
кожухам а у дродзе йехал і споткал иеднего
пахолка конь у него устал а ты у него пытал гдзе
йедзеш а пахолак мовіл до таго і до таго замку
лісты вез а ты мовіл дай мне сам лісты
(сьцерта) нак я да таго замку йада і те лісты подам

XVII

до замку бо мой конь сьвежы а сам назад ўроцьсе
пахолак лісты дал а сам назад уроцілсе пана бога
просеньць а ты мовіл так открыйе лісты убачу
цо у лістах напісана тады убачыл же у лістах піша
хто бы тыйе лісты до замку подал тады таму майо
глова оцоньць і на паль узьбіць то йест твайа загад
ка тады так дзеўка рекла ей младзеньча затна (?) глова **йа не буньдзь**
беспечны тады таго часу казала слугам до
ойца запровадзіць і оицові ознайміць же
иуж прагадала младзенца до господара поправадзілі
і мовілі до господара йуж дзеўка младзенца прагадала
младзенец рек пане господару мам йедна слова по
ведзець до вашай мілосьці господар рек мовь цо маш мо
віць іныше младзенцы мовілі до господара а цо
ж он ма тераз повядаць прад сьмерцйу хіба цо беньдзе
мовіл ад речы господар рек поневаш так
веле дні с цуркон розмавел тады он і тераз
ма поведзець цо слушнего младзенец почол мо
віць так пане госпадару дзішейшеи ночы йедін го
ломб з дзеўчынінаго полацу лецел і лятучы
і мреем і розным кареньнем сыпал а прылецел до мо
йей господы на ноць до бабінаго дому і
пел і звензал был моцна і цо хцел

XVIII

то над нім чыніл а потым обезпечыламсе тады
з ронк моіх вырвалсе [до] дзеўцынінаго палацу
полецел назад прэце за то хвала богу
дайе же мі пера застала то йе т моя слова
господар домыслiўся цо йеднай ноцы дзеўка гдзесь была
господар рек ей младзеньча покаж пера младзе
нец показуйе дзеўчын персьцень господару
бачыл аж дзеўчын персьцень зафрасувалсе барздо
і зараз казал дзеуце прад собой стаць і рек
ей з[д]райца у младзенца была а перcьцень твой хто
за ноць до младзенца [прынес] дзеўка мовіла не мой то пер
сьцень у младзенца господар рек прынесь мі зараз
свой персьцень убачу а младзенца вольным чыню дзеу[ка] з велькаго
страху уроціла назад до палацу і казала тей годзі
ны йеднего злотніка заволаць і мовіла мои мілы
злотніку уробь мне тей гадзіны персьцень такі
йакі тен был чего хцеш то тобе дам персьцень
шчыра злоты камень у персьню [йахонтовы] злотнік поведзел
беньдзе за йедна годзіна і уробіл такі персьцень йакі
тен был на каменю вырысовано дзеўчыніна імя і дзеўка д
ля злотніка тысеньць злотых [дала] і просіла абы
не вославіл людзям і тей годзіны пошла до па
лацу ойцоўскаго і прынесла персьцень і подайе

XIX

до ойца а оцец узел персьцень а дзеўка мові
на цо младзенца вольным чыніш мам свой персьцень
а ў господара было на тен час розны паноре
і убачылі ободвых персьней і йедін другему
показывалі і уважалі собе ж ободва пер
сьні дзеўчыны але тен стары а тен новы

ободвых відзелі ж йедным шталтам робёны і мо
вілі ж тен стары а тен новы усе людзі і пано
ве і людзі посполіты і дворане *челядзь ушыткі*
прызнавалі же ободва персьні дзеўчыны а то
стары а тен новы свядчылі прад господа
ром господар мовіл ей дзеука аддам цебе
за таго младзенца йа он научоны і ў розуме
досканалы подобне под святам другего
такего не маш тады ушыткі панове радзілі о
ддаць за таго младзенца йакож і оддалі
господарычне за таго младзенца
шлюб дано дзеўце з *младзенцам* тады
седем дней веселйе было на *котлы біто* на
тромбы і на зурмы зурмілі дзень ноч.
таго вечора йак управадзілі младзенца
до ў покою до панны тады йешчо сем ночей
доспутавалісе йедлі і пілі йедін другему

XX

загадывылі і йедін другему одпо[вя]далі і йедін другему
і йедін у другего пыталі цо то такова не майе ні
рук ні ног і без душы йензыкі два *душы*
не маш тады його відучы веле людзей дзівуютьсе
йедін йеднему повядалі же то пёра йест цо
піша слова божжа іж пан бог с пёрам розмавем
вельхам сурай[1]) йешчо йедін другему мовілі цо
то пан бог створыл пеньць пожыткоў тыйе
пеньць пожыткоў йедін другего нігды не ві
дзяць а тры пожыткі нігды слоньца не відзелі
то йест пеньць намазоў[2]) на дзень а цо тыйе тры
цо слоньца не відзелі першы себах[3]) дру
гі ахшам[3]) трэці ятцы[3]) намаз те тры
пожыткі цо слоньца не відзелі а те два
пожыткі цо слоньце відзяць йедна аў
ле[4]) друга акінде[4]) намазы тыйе слоньце відзяць
тады і лято і зіма ведлуг волі божжай спра
вуйесе тады сюдмего дня до згоды прышлі
младзенца господар учыніл його сынам бо
йедна цурка мел панове ўшыткі рады сталі
же так учоны і разумны чловек уч[ы]ніл
на (сьцерта) своім господарам кролем
(сьцерта) на майестат тады розне людзі прыходзілі

XXI

для справедлівосьці тады сондзіл (адарвана)
і обоіх спомогал до ойца і до (адарвана)
[а]ле і госпадару зенцам зоста (адарвана)
то услышоўшы богу хва (адарвана)
сваму пану ознаймілі і мовілі пане господару
кторы младзенец нас прадал твойей мілосьці
то наш сын упр[ы]шло нам ведомосьць од
мамы і лісты показаць господару йежлі
нам позволіш ісьці до сына нашаго госпо
дар рек йа вас прашча[ю] і на божайу дарогу пу
шчайу йак йехалі у дрога тады господар
скі рукі поцоловалі і прыйехалі до сына
і там век свой скончылі тайа прыповесьць
поведзяўшы годзесе пророку його мілосьці
селеват пець

(Далей ідуць паўтары радкі рэлігійнага зьместу, якія напісаны паарабску).

---

1) Сура (араб.)—разьдзел (у Коране)
2) Намаз (перс.)—штодзённае маленьне.
3) Назвы трох штодзённых маленьняў з пяці абавязковых для мусульман.
4) Назвы двух штодзенных маленьняў з пяці, абавязковых для мусульман.

Г. Таўзарашвілі

Асноўныя віткі разьвіцьця грузінскае літаратуры [1]

I. Замест уводзін.

Гэты сьцісла нарыс мае на мэце прасачыць некаторыя найбольш важныя пытаньні гісторыі грузінскае літаратуры, пачатак якой мае далёкае мінулае. Перадусім, каб хоць схэматычна ўсталіць сувязь разьвіцьця сучаснай літаратуры з разьвіцьцём экономікі, згадаем ні некаторыя гістарычныя акалічнасьці і старажытны кругабег гісторыі літаратуры, які, магчыма, і ня так цікавы, усё-ж патрэбен і для беларускага чытача, каб ён больш яскрава ўявіў сабе сучаснае становішча, апісаньню якога будуць прысьвечаны чарговыя разьдзелы гэтага артыкулу.

Паводле літаратурных помнікаў, адшуканых і вывучаных да нашага часу, вядома, што гісторыя старадаўнай грузінскай літаратуры атрымала свой пачатак у другой палове V стагодзьдзя, у той час, калі палітычнае організаванае жыцьцё грузінскіх плямён пачалося за некалькі стагодзьдзяў да нашага часазьлічэньня.

Абшары ў Закаўказьзі, на якіх у гэты час знаходзіцца Савецкая Грузія, былі заняты грузінскім народам прыблізна ў VI стагодзьдзі. Да гэтага часу грузіны, ці, як яны тады зваліся, тубалы і мосохі (а больш позна—іберы, мескі і г. д.) бытавалі ў Халдэі [2], Месопотаміі і затым — на паўднёва-ўсходнім узьбярэжжы Чорнага мора. Але тут з грузінамі праводзілі нясупыннае змаганьне ашуры [3], а пасьля—мідыйцы і пэрсы, дзеля мэты заўладаньня ўрадлівай глебай і разьвітай землеробчай і мэталёваю культураю тубалаў і мосохаў. Гэтыя войны цягнуліся ад XI да VII стагодзьдзя да нашага часазьлічэньня. Унікаючы іх, грузінскія плямёны змушаны былі пакінуць Малую Азію, прасунуцца на поунач і заняць сучасныя абшары Грузіі.

Прыблізна ад 214 году да Х. Н. Грузія падпала пад пэрскае і бізантыйскае панаваньне. У пачатку першага стагодзьдзя да нашага часазьлічэньня яна падзялілася на дзьве вялікія часткі—заходнюю пачынаючы ад узьбярэжжа Чорнага мора да Ліхскіх (Сурамскіх) гор — Колхіду, і ўсходнюю,—ад Ліхскіх гор да паўночна-ўсходняй і паўднёва-ўсходняй мяжы сучаснай Грузіі,—Іверыю. Насельніцтва краіны займалася рольніцтвам і рознымі рамёсламі, вядучы гандаль з суседнімі народамі, будуючы гарады і палепшваючы шляхі зносін.

Пачынаючы ад III стагодзьдзя да Х. Н. на чале дзяржавы стаяў цар, якому падначальваліся ўсе плямёны (роды), на чале якіх стаялі

---

[1]) Зьмяшчаючы гэты кароткі агляд гісторыі грузінскай літаратуры, рэдакцыя зьдзейсьняе пажаданьні чытачоў адносна неабходнасьці азнаямленьня з літаратурамі братніх па Саюзу ССР народаў, спадзяючыся даць у далейшым шэраг узораў творчасьці (у перакладах), а таксама, па магчымасьці, артыкулы пра паасобных выдатных пісьменьнікаў.

[2]) Слова „Халдэя“ паходзіць ад назвы горада „Халду“. Ад „Халду“ утварылася назва грузінскага племені „Халдуэлі“, затым—„Картуэлі-Картвелі“, адгэтуль Сакартвело, г. зн. Грузія, як завуць яе самі грузіны, бо назва Грузія пайшла ад слова „Георгі“—„Георгія“.

[3]) Асірэйцы.

мамасахлісі[1]). Да часу зьяўленьня прыватнае земляўласнасьці існаваў грамадзкі спосаб кіраваньня, але пасьля ўзьнікнавеньня імунітэтнага права на зямлю грамада распалася. Ад першага стагодзьдзя пачалася сацыяльная дыфэрэнцыацыя. Зьяўляюцца станы: вайскоўцы або азнаўры[2]) і нявольнікі, інтэнсіфікуецца сельская гаспадарка і саматужная прамысловасьць. Дзякуючы свайму экономічнаму становішчу Грузія набывае характар транзітнай дзяржавы.

У сувязі з экономічным адраджэньнем краіны пачалося ўзвышэньне культурнай чыннасьці грузінскіх плямёнаў. Разьвіцьцё культуры ў Іверыі адбывалася пад пэрскім уплывам, а ў Колхідзе—пад уплывам бізантыцкім. У часе між 323-334 г. г. Грузія прыняла хрысьціянства ад грэкаў; тады-ж хрысьціянства было абвешчана офіцыйным дзяржаўным веравызнаньнем[3]).

Узьнікненьне грузінскай старадаўнай літаратуры самым шчыльным чынам зьвязана з пашырэньнем хрысьціянства ў Грузіі[4]). Першыя літаратурныя помнікі, якія дайшлі да нас, маюць выразны царкоўны. агіографічны характар. Але перш чым перайсьці да разгляду гэтых помнікаў, скажам некалькі слоў адносна грузінскае літаратурнае мовы і альфабэту. У той час, калі грузінскія плямёны жылі на сваёй прабацькаўшчыне (Малая Азія), яны гаварылі на розных дыялектах. Пакуль што гісторыкі і мовазнаўцы ня вызначылі ячшэ дакладнае даты, з якое картвельская гаворка стала агульнаю для ўсіх плямён. Як паказвае само слова картвельская, трэба думаць, што гэта гаворка стала агульна-дзяржаўнаю моваю для ўсіх плямён пасьля таго, калі племя „карт-і“ набыло палітычнага і эканамічнага пяршынства над іншымі плямёнамі. А гэта сталася прыблізна ў першым стагодзьдзі нашага часазьлічэньня. Географічная номэнклятура Страбона, Птолёмэя і інш. грэцкіх і рымскіх географаў-гісторыкаў, якая дайшла на нашых дзён, зьяўляецца докумэнтовым сьведчаньнем на карысьць пададзенае думкі.

Ад чацьвёртага стагодзьдзя ўсе грузінскія плямёны злучаюцца ў адзіны дзяржаўны організм, і, ясна, грузінская (картвельская) мова ў гэты час ужо зьяўляецца агульна культурнаю афіцыйнаю моваю ўсяе краіны. Грузінская мова ад самага пачатку лічылася багатаю моваю як паводле лексычнага складу, так і паводле граматычных катэгорый. Акад. Н. Марр, на падставе лінгвістычных досьледаў, далучае грузінскую мову да яфэтычнай групы моваў.

Трэба адзначыць, што ў грузін існуюць два альфабэты: хуцурі[5]) і мхедрулі[6]). Хуцурі зьяўляецца прототыпам мхедрулі. Шэраг сучасных гісторыкаў, грунтуючыся на пэўных довадах, сьцьвярджае, што альфабэт „хуцурі“ быў створаны ў VII—VI ст. ст. да Х. Н. Грузінскі летапісец зазначае, што яшчэ за царом Фарнаозе, у III ст. да Х. Н. было створана грузінскае пісьмо. Але, на жаль, да нас не дайшло ніводнага помніка пісьменства з эпохі, папярэдняй пятаму стагодзьдзю. Гэтая акалічнасьць, як і іншыя прычыны, даюць падставу праф. Кекелідзе зьняпраўджваць

[1]) Старшыні.

[2]) Шляхта.

[3]) Пад уплывам Пэрсіі ў некаторых мясцох Грузіі праводзілася змаганьне з хрысьціянствам і пасьля IV ст., пра што ў адпаведных выпадках будуць даваццa спасылкі.

[4]) У даны момант мы не маем магчымасьці спыніцца на вельмі цікавых пытаньнях пра грузінскую мітолёгію і даўную народную вусную творчасьць. Яны хоць і маюць беспасрэдную сувязь з нашаю тэмаю. але зьяўляюцца прадметам асобнай працы. Нашы веды пра помнікі старадаўнага грузінскага пісьменства ня выстарчаючыя.

[5]) Царкоўны.

[6]) Грамадзянскі.

менаваныя даты пахаджэньня грузінскага альфабэту і меркавадь, што хуцурі, а за ім і мхедрулі створаны не раней чацьвёртага стагодзьдзя (г. зн. пасьля пашырэньня ў Грузіі хрысьціянскага веравызнаньня). Дакладнаю датай аканчальнага сфармаваньня грузінскага альфабэту ён лічыць час ад 412 да 429 г. г. таму, што адпаведныя помнікі і докумэнтовыя даныя ёсьць менавіта ад гэнага часу [1]).

Прототыпам грузінскага альфабэту, як цяпер ужо даведзена, зьяўляецца грэцкі альфабэт. Гэта-ж крыніца паслужыла асновай для стварэньня армянскага альфабэту ў 408—412 г. г. [2]).

Такім чынам, разгляд гісторыі грузінскай літаратуры мы павінны пачаць ад V стагодзьдзя.

II. Старадаўная літаратура (падрыхтоўчы кругабег)

Як зазначана раней, у другой чвэртцы IV ст. Грузія прыняла хрысьціянства ад грэкаў. Факт пашырэньня новага веравызнаньня спрыяў узьнікненьню адпаведнай царкоўнай літаратуры. У першую чаргу на грузінскую мову была перакладзена *біблія* [3]) *Апокрыфічныя* і *гомілітычныя* фрагмэнты іншых помнікаў, якія засталіся ад таго часу, ня маюць сыстэматычнага характару і апрача свайго беспасрэднага абмяжаванага значэньня не кранаюць ніводнага пытаньня культурна-палітычнага і грамадзкага значэньня. Але затое апографічныя творы V ст. маюць вельмі вялікае значэньне для ўсебаковага азнаямленьня з гэнай эпохай. Пачатковы, *падрыхтоўчы кругабег грузінскае літаратуры* выключна багаты такімі апографічнымі і мартыролёгічнымі творамі. Такі-ж характар мае і першы арыгінальны грузінскі твор „Мучальніцтва сьвятой Шушанікі“, якая прыняла хрысьціянскае веравызнаньне. Аўторам твору зьяўляецца сучасьнік Шушанікі Якаў Хуцэсі. [4]) Жыцьцяпісных зьвестак пра гэтага першага пісьменьніка старадаўнага кругабегу бадай няма. У сваім апографічным творы ён у некалькіх словах гаворыць пра сябе, што ён зьяўляўся духаўніком Шушанікі і быў навочным сьведкам яе мучальніцтва; жыў у другой палове V ст. Аналізаваньне яго твору даводзіць, што ён быў вельмі адукаваным чалавекам свайго часу. Служыў у годнасьці духоўніка пры палацы Ерэцкага Піціахша [5]) Варсксена, пэрскага стаўленьніка і намесьніка грузінскага цара Вахтанга Горгаслані. Менаваны твор Якова Хуцесі, паводле думкі праф. Джавахішвілі, выяўляе сабою другую частку яго працы. І сапраўды, паводле зьместу твору, можна ўстанавіць, што ён зьяўляецца працягам папярэдняй аповесьці пра жыцьцё сьв. Шушанікі да

[1]) Для кожнага дасьледчыка, які цікавіцца даным пытаньнем, ясна, што яны бязумоўна прайшлі вядомую стадыю свайго разьвіцьця і што яны значна раней V ст. выйшлі з свайго першабытнага стану. Стылістычна і морфолёгічна апрацаваная флектыуная мова першых грузінскіх літаратурных помнікаў, а таксама мэтазгодна з боку экономічнага і, нават, да вядомага стопню, эстэтычна адшліфаваныя літары яскрава сьведчаць пра тое, што яны не маглі ўзьнікнуць у такім разьвітым выглядзе, а прайшлі пэўную эволюцыю. Гэтыя меркаваньні дазваляюць думаць, што грузінская пісьменства зьявілася значна раней V ст.

[2]) Армянскі гісторык Моісей Хорэнскі передае, што армянскі альфабэт быў створаны Мэсропом-Мааштоцолы. Грузінскі альфабэт, як даводзяць, быў створаны на *падставе грэцкага адмысловай камісіяй, у якой, апрача вядомай асобы Джагі* (знаўцы трох моваў—грузінскай, грэцкай і армянскай) прымалі ўдзел грузінскі цар Бакур, біскуп Моісей і створца армянскага альфабэту Мэсроп.

[3]) Першы пераклад біблії, зроблены да першай паловы V ст., да нашага часу не захаваўся. Існаваньне яго пасьведчана літаратурнымі крыніцамі так грузінскімі, як і іншакраёвымі (армянскімі, грэцкімі, рымскімі і г. д.).

[4]) Грузінскае слова „хуцэс“ пабеларуску азначае „духоўная асоба“, чарнец.

[5]) Уладар.

пачатку яе мучальніцтва. Пра гэта паказвае няўкосна і сам аўтор—мартыролёг. На жаль, гэтай першай часткі або, можа быць, яшчэ другой паасобнай працы пра жыцьцё Шушанікі да нас не дайшло.

Якаў Хуцэсі апісаў ня толькі жыцьцё Шушанікі, але і даў надзвычайна цікавую характарыстыку часу, соцыяльна-палітычнага атачэньня і асоб дзеі. Ён паведамляе нам каштоўныя зьвесткі з гісторыі грамадзкага жыцьця грузін V ст., усебакова апісвае гісторыю організацыі сучаснай яму царквы і рэлігійных узаемаадносін, дае вельмі важныя гістарычныя даныя паводле пытаньня жаночага права ў старадаўнай Грузіі, пра сямейны быт, пра станавыя ўзаемадносіны (між шляхтай, чэлядзінцамі і нявольнікамі), пра эканамічнае і праўнае становішча нявольніцкага стану, а таксама адносна способаў выхаваньня дзяцей і адносна іншых пытаньняў, якія маюць выключна важнае значэньне для высьвятленьня культурна-экономічнага ўзроўню грузінскай грамадзкасьці V ст. Мова твору вельмі прыгожая і багатая. Літаратурная вартасьць яго ў сэнсе стылю, тэхнікі перадаваньня зьместу і лёгічнай сувязі перадаваных фактаў даводзіць, што грузінскае пісьменства ўзьнікла раней V ст. і што сам аўтор мабыць зьяўляўся аўторам і іншых твораў.

У сувязі з памяненым творам трэба адзначыць яшчэ вось што: як зазначалася, ад другой паловы IV ст. у Грузіі хрысьціянства зьяўляецца дзяржаўнай рэлігіяй. У той жа час, як відаць з твору Якава Хуцэсі ды іншых мартыролёгаў пасьля Хуцэсі, яно часткова перасьледвалася нават пасьля V і VI ст. ст. Хоць усе цары і вышэйшыя ўрадоўцы, пачынаючы ад IV ст., зьяўляліся хрысьціянамі, але гэтае веравызнаньне юрыдычна ня мела абавязковага характару для насельніцтва, што яшчэ больш яго умацоўвала. Але пазьней, мусіць, пад моцным уплывам пэрскай орыэнтацыі, былі выпадкі ганеньня на хрысьціян.

Хрысьціянскія духаўнікі былі зацікаўлены тым, каб апісаць жыцьцё мучальнікаў свае рэлігіі, дбаючы пра ўмацаваньне яе. Дзеля гэтай-жа мэты і Якаў Хуцэсі выкарыстаў жыцьцё і сьмерць Шушанікі. Ня гледзячы на гэта, твор яго, як ужо зазначалася, мае вялікае грамадзкае значэньне [1]).

Другі помнік старадаўнай грузінскай літаратуры належыць да другое паловы VI-га стагодзьдзя. Ён таксама мае мартылёгічны характар і апісвае жыцьцё аднаго маладога пэрсіяніна, Астапа Мцхецкага, які з пэрскага гораду Ганзак перабраўся ў Грузію і жыў у яе старадаўнай сталіцы Мцхет, дзе пазнаёміўся з хрысьціянскай рэлігіяй і прыняў яе, шмат перацярпеўшы за гэта ад іншых Мцхецкіх пэрсаў.

Твор быў складзены сучасьнікам Астапа Мцхецкага ў другой палоге VI-га стагодзьдзя і носіць назву „Мучальніцтва сьв. Астапа Мцхецкага". Аўтор яго нявядомы. Некаторыя гісторыкі лічаць за аўтара каталікоса [2]) Самуіла, праз якога Астап Мцхецкі перайшоў ў хрысьціянства, але гэта здагадка пакуль што ня сьцьверджана.

Гэты твор каштоўны тым, што дае яскравыя зьвесткі пра адміністрацыйна судовыя установы і прозэлітычную дзейнасьць грузінскай царквы.

---

[1]) „Мучальніцтва сьв. Шушанікі" захавалася ў двух рэдагаваньнях—адна поўная, другая кароткая. Орыгінал да нашых дзён не адшуканы. Поўная рэдакцыя зьяўляецца копіяй аўтэнтыку. Першы раз яна выдрукавана Сабініным у 1882 г. Але лепшае комэнтаванае выданьне належыць С. Горгардзе (Тыфліс, 1917 г.). Кароткае рэдагаваньне адшукана акад Н. Маррам у Афонскіх рукапісах (Н. Марр „Из поездки на Афон", ЖМНП. 1898 г.) Літаратура: 1) І. Джавахішвілі „Древняя грузинская литература", Тыфліс 1920 г., 2) проф. К. Кекеліцзе—„История грузинской литературы", т I, Тыфліс 1923 г., 3) Проф. А. Хаханаў—„Очерки по истории грузинской литературы", в. II, Москва, 1897 г.

[2]) *Каталікос—вярхоўная галава царквы.*

Наступны твор, „Мучальніцтва 9-х юнакоў Калайскіх" зьявіўся невядома калі, але па зьместу можна меркаваць, што ён напісаны не раней VI-га і ні пазьней VIII-га стагодзьдзя, бо ўжытыя дзеля азначэньня тэрыторыяльных адзінак назовы і пытаньні наконт узаемнага стасунку паміж паганскім і хрысьціянскім веравызнаньнем, якія выяўлены ў гэтым творы, не спатыкаюцца раней VI-га і пазьней VIII-га стагодзьдзя.

Аўтэнтык твору ня знойдзены.

У творы апавядаецца, як дзевяць Калайскіх юнакоў з паганскіх сем'яў, сябруючы з хрысьціянскімі дзецьмі, самі перайшлі ў хрысьціянства, за што і былі ўрэшце забіты каменьнямі з рук сваіх-жа бацькоў.

Азначаны твор, апроч паказаньня, якія новыя іменьні і словы былі ўведзены ў Грузінскую мову, дае ясны малюнак сямейных узаемаадносін (Напр. права бацькоў у дачыненьні да сваіх дзяцей, і зьвесткі наконт некаторых зьмен у справе пашырэньня хрысьціянства).

Сярод іншых політыкаў старадаўнай грузінскай літаратуры наагул і агіографічнай паасобку асабліва адзначаецца твор „Яна Сабаніс-дзе[1]) „Жыцьцё і мучальніцтва сьв. Або Тыфліскага". Аўтор не здавальняўся такім шаблённым апісаньнем жыцьця мучальніка, як гэта рабілася ў мартыролёгічнай (агіографічнай) літаратуры да яго (да VIII ст.)", і так шырока ды ўсебакова абмаляваў грамадзка-палітычнае і экономічнае жыцьцё Грузіі VIII ст., што яго твор набыў значэньне пэўнага гістарычнага апавяданьня. Дзеля сюжэту ён выкарыстаў жыцьцё і мучальніцтва аднаго араба Або, які з Багдаду пераехаў ў Грузію (772 г.) і перайшоў ў хрысьціянства. Грузія ў гэты час была падначалена арабам. Хоць арабы не павінны былі ўмешвацца ва ўнутранныя справы Грузіі, але цары апошняй ува ўсіх пытаньнях унутры-дзяржаўнага парадку фактычна падначальваліся арабскаму халіфу. Тыфліскія арабы хутка даведаліся, што Або прыняў хрысьціянства. Яго зазвалі да халіфа, які хацеў яго перакаваць, але было дарэмна. Або стойка трымаўся хрысьціянскай рэлігіі, за што 6 студзеня 786 г. яму і адсеклі голаў, і цела яго было спалена. Такая мучальніцкая сьмерць Або Тыфліскага зрабіла вялікае ўражаньне на Грузію, дзе пад націскам арабаў павялічваўся пераход у магомэтанскую веру. Простае прызначэньне твору і зьмяшчалася ў паказаньні грузінам праз апісаньне жыцьця Або і яго самаахвярнасьці за хрысьціянскую рэлігію, што у той час, калі шмат хто з грузінаў хістаецца і часта хрысьціянскую веру мяняе на магомэтанскую, чужаземец, прадстаўнік пануючай тады ў Грузіі нацыі арабаў і пры гэтым яшчэ магомэтанін Або Тыфліскі, наперакор свайму народу магомэтанскую веру мяняе на хрысьціянскую, за якую і аддае сваё жыцьцё.

З сучаснага пунку гледжаньня азначаны твор Яна Сабаніз-дзе цікавы тым, што зьяўляецца першым дакумэнтам прапаганды нацыяльна-рэлігійнага вызваленьня і фактычнай незалежнасьці Грузіі. Ян Сабаніс-дзе першы закрануў нацыянальныя мотывы ў старадаўнай грузінскай літаратуры. З гэтаю мэтаю ён ўсебакова абмаляваў як вонкавы так і ўнутраны бакі грузінскага політычна-экономічнага і культурнага жыцьця. Трэба яшчэ зазначыць, што гэты твор вызначаецца сваёю формаю. Ён складзены не па трафарэтна-агіографічнаму ўзору, але згодна пэўнага пляну літаратурнамастацкага твору, дзе сюжэт перадаецца ня гэтулькі наўкола апісаньня асобы, як у зьвязку з высьвятленьнем адпаведных зьяў грамадзка-політычнага жыцьця дадзенага часу.

З другое паловы VIII ст. грузінская старадаўная літаратура пачала новую фазу свайго разьвіцьця. Гэтае зьявішча характарызуецца дзьвюма акалічнасьцямі. Па-першае, з азначанага часу грузінская літаратура

[1]) Ян Сабаніс-дзе па беларуску азначае Ян Сын Сабіна (дзе (швілі)=сын).

замацавалася на нацыянальных асновах. Гэта выявілася ня толькі ў тым, што яна пачала адбіваць існасьць грузінскага сапраўднага жыцьця, але разам з гэтым яна сталася найлепшым організатарам нацыянальных пачуцьцяў і настрояў і вяла адкрытую пропаганду на карысьць грузінскай нацыянальнай незалежнасьці ад політычнага і рэлігійнага ўплыву чужаземных дзяржаваў. Па-другое, прыблізна з паловы VIII ст. у грузінскай літаратуры пачынаецца хуткі паварот ад Усходу на Захад з мэтаю культурнага збліжэньня з грэка-рымскаю цывілізацыяй. Вельмі популярнаю зрабілася думка наконт таго, што бізантыйская орыэнтацыя магла даць поўную магчымасьць дзеля адраджэньня грузінскай нацыянальнай культуры, якая ў той час была пад непасрэдным уплывам арабскай. У справе пашырэньня такіх нацыянальных ідэй вялікую ролю ады раў чарнецкі рух і кляштарныя цэнтры, бо грузінская царква, парваўшы зносіны з армянскаю, імкнулася да болей блізкіх зносін з грэка-рымскаю царквою. Дзеля таго, што грузінскае духавенства мела пераважнае значэньне ў політычным жыцьці Грузіі, ідэя бізантыйскай орыэнтацыі ахапіла ўсю краіну, і надалей былі зроблены захады дзеля ўстанаўленьня культурнай сувязі з Грэцыяй і Рымам. Трэба адзначыць таксама, што з VIII ст пачаўся процэс аб'яднаньня асобных грузінскіх пляменьняў у вадну дзяржаву.

Падрыхтоўчы кругабег, г. зн кругабег царкоўна-сьвяшчэнай літаратуры, апроч вышэй разгледжаных помнікаў VIII—X ст., даў яшчэ цэлы шэраг агіографічных і мартыролёгічных твораў [1]), але яны ня маюць якога небудзь выключнага значэньня ў параўнаньні з вышэйпаданымі, а таму на іх супыняцца ня будзем. З другога боку ў IX і X ст. вынікла гістарычная літаратура, якая мае вялізнае значэньне і для гісторыі славеснасьці. Такімі вельмі каштоунымі помнікамі зьяўляюцца: праца Арсэня Каталікоса (нарадзіўся ў 820 г.) „Пра падзяленьне цэркваў грузінскай і армянскай“, дзе галоўным чынам пададзены асноўныя гістарычныя акалічнасьці і прычыны царкоўнага разрыву між азначанымі дзяржавамі (хоць гэты разрыў адбыўся куды раней (у 607—609 г. г.), але спрэчкі па гэтым пытаньні цягнуліся вельмі доўга); твор пад загалоўкам „Жыцьцё сьв. Ніны“ (адносіцца да IX ст.), у якім апісваецца жыцьцё і дзейнасьць Ніны, пашыральніцы хрысьціянскай веры у Грузіі (у пачатку 4 ст.); апроч таго да IX ст. належыць сьвецкая гістарычная хроніка „Мокцэвай Картлісай“ („Перавярненьне Грузіі“), якая зьмяшчае гістарычныя зьвесткі Грузіі, пачынаючы ад часоў паходу (?) Аляксандра Македонскага ў Грузію. Аўтор гэтага гістарычнага агляду невядомы. Да IX і X ст. адносяцца яшчэ іншыя гісторычныя творы, якія да нас не дайшлі, але пра існаваньне іх вядома праз другія творы.

Перш чым перайсьці да разгляду старадаўнай Грузінскай сьвецкай літаратуры, патрэбна коратка спыніцца яшчэ на адным творы найболей буйнага літаратурнага дзеяча першай паловы X ст. Георгія Мерчулі, „Жыцьцё і дзейнасьць Грыгорыя Хандзтынскага“. У творы Георгія Мерчулі як відаць па загалоўку, апісваецца жыцьцё тао-кларджэцко [2]) дзеяча Грузіі Грыгорыя Хандзтынскага, які жыў з 751 да 861 г., яго грамадзка асабістая дзейнасьць (праз 90 гадоў пасьля яго сьмерці у 951 г.); наконт жыцьця самога аўтора вядома толькі, што ён жыў у сярэдзіне X ст., быў чарняцом Хандзтынскага кляштару ў Тао Кларджэты, браў актыўны удзел у грамадзянскім і грамадзка-культурным жыцьці Грузіі і па сваёй асьвеце лічыўся перадавым чалавекам грамадзтва.

---

[1]) Прыклад, твор Стэфана Мтбевары „Мучальніцтва сьв. Гоброна“ (Гоброн быў пакараны у 917 г. у часе паходу арабаў); твор Базылія Зарзмскага „Жыцьцё і дзейнасьць Серапіона Зарзмскага“ (напісан у канцы IX ст.) і іншая орыгінальная і перакладная літаратура.

[2]) Раёны Грузіі.

Твор Георгія Мерчулі „Жыцьцё і дзейнасьць Грыгорыя Хан-скага", хоць па свайму знадворнаму абліччу агіографічны твор, але па разнабаковасьці і характару тэмаў, зьместу і па форме выкананьня не саступае шмат якім помнікам сьвецкае літаратуры. Поруч з падрабязным апісаньнем жыцьця і дзейнасьці Грыгорыя Хандзтынскага Георгі Мерчулі надзвычайна мастацкаю моваю апісвае сучасныя яму захапленьні грузінскага цара Ашот'а Куропалаты. Ашот моцна закахаўся ў нейкую жанчыну Адарнас і наперакор думцы грамады ўзяў яе да сябе палюбоўніцаю. Ён не зьвяртаў увагі на протэсты жонкі і наўкольнага асяродзьдзя, якія лічылі яго учынак за распусны і супярэчны народным традыцыям. Але ўсё гэта заставалася бяз вынікаў. Нарэшце сам Грыгоры Хандзтынскі зьвярнуўся да Ашота з просьбаю пакінуць гэту жанчыну. Ашот дакляраваў адпусціць Адарнас, але ня змог гэтага зрабіць. Тады Грыгоры Хандзтынскі у час, калі ня было Ашота Куропалаты, выклікаў яго палюбоўніцу і адаслаў яе ў жаночы кляштар. Ашот, даведаўшыся пра гэта, засумаваў і паехаў у кляштар. Там ён доўга прасіў манахінь аддаць яму назад Адарнас. Але на падставе канонаў царквы Ашоту было адмоўлена ў яго просьбе.

Георгі Мерчулі вельмі пamастацку перадае ўсе тонкасьці душэўных пeражываньняў Ашота у час каханьня, яго псыхічнае зрушэньне, выклікaнае стратаю каханкі. Георгі Мерчулі ў гэтай галіне ня меў папярэднікаў. У грузінскай літаратуры ня было яшчэ традыцыі пісаць пра эротычныя захапленьні і пра сэксуальныя пачуцьці наагул. Георгі Мерчулі ў гэтых адносінах палажыў першыя каменьні тых асноў, на якіх узрасла і расьцьвіла сьвецкая літаратура клясічнага кругабегу (XI—XII ст.) Поруч з гэтым твор Мерчулі дае яскравы малюнак фэўдальнага ладу у Грузіі IX—X ст. Гэты (фэўдальны) лад, як перадае Мерчулі, быў так моцна разьвіты, што асобныя фэўдалы ня лічыліся з цэнтральнаю царскаю ўладаю і стараліся забясьпечыць незалежнась васальства. Аўтор рэльефна выяўляе шмат якія моманты, што характарызуюць сучасную яму простую натуральную гаспадарку і грамадзкія адносіны між станамі. Ён імкнецца, апроч таго даць этнографічны малюнак паўднёвай Грузіі, закранаючы асобныя пытаньні культуры і побыту ў гэтым краі. Пры апісаньні чарнецкага руху Георгі Мерчулі ясна выказвае думку, што галоўнае прызначэньне чалавечага існаваньня не ў аскетызьме і адходніцтве, а ў звароце да рэальнага жыцьця і карыснае працы. Гэты твор мае яшчэ выключнае значэньне дзеля высьвятленьня некаторых момантаў гісторыі разьвіцьця грузінскае мовы і права.

Георгія Мерчулі можна лічыць найбольш буйным прадстаўніком рэалістычнае мастацкае прозы ў старадаўна-грузінскай літаратуры.[1])

Такім абеглым аглядам мы канчаем першы падрыхтоўчы кругабег грузінскае літаратуры. Гэты кругабег (V—X ст.) галоўным чынам, як мы бачылі, характарызуецца хуткім разьвіцьцём царкоўнае літаратуры. Але трэба мець на ўвазе, што з часу ўмацаваньня нацыянальнага ўхілу ў гэтай літаратуры (з VIII ст.) пачалі шырока высьвятляцца і агульна-грамадзянскія-соцыяльныя мотывы. Гэта і падрыхтавала моцны грунт дзеля зьяўленьня старадаўнай грузінскай сьвецкай літаратуры.

(*Працяг будзе*).

---

[1]) Твор Георгія Мерчулі „Жыцьцё і дзейнасьць Грыгорыя Хандзтынскага ў пяршыню было знайдзена і акадэмічна выдадзена акадэмікам Н. Маррам. Крытычны розгляд гэтага твору належыць 1) проф І. Джавіхішвілі „Стара-грузінская гісторычная літаратура". Тыф, 1920 г., 2) проф К. Кэкэлідзе „Гісторыя грузінскае літаратуры". Тыф., 1923 г., т. I.

Зьм. Сьнежка і Ф. Пэрго

Фінская літаратура

„Прэч, надзіманы чужавер, ты звону злота рад. Наш бедны край панур і шэр“... так пісаў пра Фінляндыю поэта Рунэбэрг. Гэты пануры і шэры край, пачынаючы з 9 стагодзьдзя, з часоў вялікіх крыжовых паходаў, падпаў пад уладу швэдаў. З тае пары ў Фінляндыі пачаў панаваць швэдзкі політычны і грамадзкі лад. Швэдзкая культура, як культура больш перадавога народу, сумесна з політычна-грамадзкім ладам паступова пранікла ў Фінлядыю. Фіны былі меншым народам па ліку, а таксама і разьвіцьцём былі больш адсталыя, чым швэды. За ўвесь час панаваньня швэдаў,—а яно было аж да 19 стадгодзьдзя [1]),—фіны не стварылі сваей фінскай культуры. Гэтаму шмат перашкаджала і тое, што дзяржаўнай мовай у Фінляндыі была швэдзкая мова. Усе ўстановы працавалі на швэдзкай мове, у школах вучылі швэдзкай мове, галоўнымі чыноўнікамі былі швэды. Фіны, якія атрымоўвалі вышэйшую адукацыю, забывалі родную мову—гутарылі ўжо пашвэдзку, і швэдзкая мова станавілася ўжо роднаю для іх.

У справе стварэньня фінскае нацыянальнае культуры значную ролю адыграла духавенства. Як і Швэцыя, Фінляндыя ў час рэформацыі адкалолася ад каталіцкай царквы і прыняла лютаранства. Адным з асноўных прынцыпаў протэстантызму было навучэньне грамаце на роднай мове. Гэты прынцып і выклікаў да жыцьця фінскую пісьменнасьць. Пастыры побач з швэдзкай мовай—афіцыйнай—ведалі і фінскую. Дзякуючы гэтаму яны рабілі сваю справу так, каб ня быць у вачох сваіх прыхажан зусім чужымі і ў той самы час добра трымаць сувязь з уладаю.

Пачатак фінскай пісьменнасьці, а наогул і літаратуры паклаў пастар-эпіскап Мікола Агрыколя, сын рыбака з паўднёвай Фінляндыі. Ён склаў лемантар фінскае мовы, пераклаў некалькі кніжак духоўнага зьместу і сам напісаў некалькі рэлігійных твораў.

З гэнае пары пачалося культурнае разьвіцьцё Фінляндыі. Трохі пазьней пачынаецца тэорытычная творчая праца па стварэньні самабытнай фінскай культуры.

У час, калі ўся Фінляндыя перайшла да Расіі, як мы казалі раней, яна ня мела яшчэ сваёй культуры. Швэдзкая мова была мовай сьвецкай культуры, а таму і культура была даступна толькі вышэйшым колам, якія ведалі швэдзкую мову. Народная маса ня ведала гэтае мовы, была зусім не адукована і ня брала ўдзелу ў грамадзкім жыцьці.

Гэта становішча было аж да XIX стагодзьдзя, калі некалькі маладых настаўнікаў Фінлядзкага Унівэрсытэту пачалі ў друку пісаць аб ненормальным становішчы—„калі адукованае грамадзтва ня ведае мовы, на якой гутарыць увесь народ“, і пачалі патрабаваць рэформаў.

„Мы ня швэды, мы ня можам зрабіцца расійцамі—мы павінны быць фінамі“—так пісалі гэтыя настаўнікі. „Фінская мова павінна зрабіцца дзяржаўнай моваю ў сваёй краіне“. Гэта разьвіцьцё нацыянальнага руху супала з разьвіцьцём лібэральных ідэй сярод інтэлігэнцыі. І ня гледзячы на тое, што гэты нацыянальны рух меў літаратурны характар, улада палічыла яго за небясьпечны і перашкаджала яго разьвіцьцю.

---

[1]) Да расійска-швэдзкай вайны ў 1803 годзе.

Аднак рух, ня гледзячы на перашкоды, рос. У бліжэйшым дзесяцігодзьдзі Лянрот зьбірае і друкуе народную творчасьць фінаў і перш за усё народны эпос—„Калевала“ (1835 г.). Гэта прыкоўвае ўвагу да фінскае народнае творчасьці. Поэта І. Рунэбэрг друкуе некалькі вершаў з заклікам пачаць справу нацыянальнага адраджэньня.

З гэтых часоў пачынаецца кругабег адраджэньня фінскае культуры. Зьяўляюцца дзеячы, якія кіруюць гэтым рухам. На літаратурным фронце надыходзіць пара першага рэнэсансу фінскае літаратуры.

Трэба адзначыць, што разьвіцьцё літаратуры ў Фінляндыі ішло двума шляхамі: разьвіцьцё літаратуры на роднай фінскай мове і разьвіцьцё літатаратуры на швэдзкай мове. Гэта апошняя да 19 стагодзьдзя займала першае месца, толькі потым ужо фінская літаратура пачынае займаць гэта першае месца. Аднак швэдзкая мова захоўвае свае палажэньне як у літаратуры, так і ў навуцы і ў мастацтве. У першы кругабег,—кругабег разьвіцьця швэдзкае літаратуры,—апошняя мела ўплыў і на літаратуру фінаў таго часу. Аднак народная фінская поэзія ўплывала на творчасьць некаторых швэдзкіх пісьменьнікаў.

Фінляндыя дала мэтраполіі такіх поэтаў, як: Фрэс, Крэйц, Францэн. У іх творах чуецца водгук фінскага жыцьця--шуму нечапаных фінляндзкіх лясоў і няштучных фінскіх народных сьпеваў.

Разьвіцьцё літаратур ішло сваімі шляхамі. Аднак у літаратуры на швэдзкай мове зьяўляліся поэты, якіх Фінляндыя лічыць за сваіх вялікіх нацыянальных поэтаў.

Фінская літаратура на роднай мове ў першы час свайго нараджэньня шмат білася над стварэньнем сваёй літаратурнай мовы. Пісьменьнікі ўжывалі ў сваіх творах розныя мясцовыя дыялекты і гаворкі. Першым, што паклаў аснову фінскае літаратурнае мовы, быў Э. Лянрот. Ен, сын беднага тарпара, пралез да унівэрсытэту і здаў экзамін на лекара, але потым заняў ва унівэрсытэце катэдру фінскае мовы.

Э. Лянрот зрабіў шмат экскурсій і экспэдыцый па Фінляндыі і знайшоў у народзе шмат літаратурнага матар'ялу. У часе сваіх экспэдыцый ён склаў з запісаных розных варыантаў твор „Калевала“, які складаецца з 50 рун і ў агульным ліку налічвае звыш 22 тысяч вершаў. „Калевала“ зьявілася першым фундамэнтальным творам фінскае самастойнае літаратуры.

Да гэтага часу зьяўляліся толькі невялічкія сшыткі народных сьпеваў, і зьяўленьне „Калевалы“ было цэлай літаратурнай рэволюцыяй.

Па зьместу—гэта казачна-легэндарная поэма. Праўда, у ёй гэрої не вядуць барацьбы, у ёй няма сцэн гэраічных боек—у ёй гэрої простыя людзі, якія вядуць барацьбу словамі, сілай песьні, а не мячамі. „Калевала“—народны эпос, дзе, аднак, шмат месца адведзена лірычнаму элемэнту.

У „Калевале“ сустракаюцца надзвычайна праўдзіва пераданыя сцэны з жыцьця фінаў. У „Калевале“ высьветлены ўсё прыроднае багацьце і асаблівасьці краіны.

Па людзях, якія выведзены ў „Калевале“, магчыма даведацца аб галоўных тыповых рысах фінскага характару, звычаях фінаў і іх духоўным складзе.

Стыль „Калевалы“ больш за ўсе падыходзіць да імпрэсыянісцкага. Ен дае шыбка мігаючыя асобныя рыскі, штрыхі і фарбы. У гэтай гульні фарбаў і шыбкай зьмене вобразаў—і ўсе хараство поэзіі „Калевалы“. Гэтаму дапамагае і форма выкладаньня, якая ўжываецца ў фінскіх народных сьпевах—гэта прыём паралелізму, у сілу якога кожнае новае прадстаўленьне зьвязваецца з ранейшым у кожным вершы, і гэты неперарыўны

пераход часта прыводзіць да награмаджэньня розных элемэнтаў, якія ня зьліваюцца ў цэльны вобраз. Усё гэта надае своеасаблівую тыповасьць для „Калевалы“, як народнага твору.

„Калевала“ перакладзена на дзесяткі іншых нацыянальных моў[1]).

Акрамя „Калевалы“, Лянрот выдаў цэлы шэраг іншых народных твораў: сьпеваў, баляд, легэнд, прыказак, замоваў і інш. З іх найбольш цікавы зборнік твораў „Кантэлетар“. У іх паказана культурнае жыцьцё фінскага народу. У песьнях „Кантэлетара“ адбілася ўнутранае жыцьцё селяніна, яго гора і радасьць. Але гэтых радасных сьпеваў менш. Мацней гучаць сьпевы суму.

„Гора утварыла песьню.
Сум-жа склаў яе“—

гэтак пачынаецца першы верш „Кантэлетара“, які амаль што зьяўляецца эпіграфам да ўсяго зборніку.

Сяляне Фінляндыі жылі сярод лясоў, вось чаму і ў сьпевах шмат пяецца пра лес.

Лянротам быў складзены і першы фінска-швэдзкі слоўнік, які налічваў больш 160 тысяч слоў. Гэта быў першы літаратурны слоўнік.

Адначасова на літаратурным небасхіле таго часу зьяўляецца фінскі поэта Рунэбэрг, які пісаў і друкаваў свае творы на швэдзкай мове.

Яго творы—гэта гімн адраджэньня фінскага народу. Усе яго творы — гэта гэраічная лірыка. І простыя мужыкі ў Рунэбэрга—гэроі. Яны „в цёплых курных хатах“... „вядуць барацьбу в голадам і холадам, ядуць хлеб з сасновай кары, але спадзяюцца, што бог не пакіне іх“. У гэтым гэраічнасьць мужыкоў Рунэбэрга. Рунэбэрг напісаў творы: „Паво з Сарыярві“— з жыцьця сялян, „Магіла Пэрхо“, Паляўнічы на ласёў“, „Куцьця“, „Надзея“ і інш. І ўсюды мужыкі выведзены здаволенымі сваім лёсам і сваімі панамі. Чытач павінен быў чытаць і „захоплівацца гэройствам і мужнасьцю сялян сваёй краіны“, якія на справе вялі вельмі дрэннае, зусім не гэраічнае жыцьцё.

Сасновая кара замест хлеба—у гэтым па Рунэбэргу была гэраічнасьць, была мужнасьць сялян. Але ў гэтым відаць і клясавае пахаджэньне поэты. Ён вышаў з „вышэйшых людзей“,—з клясы сярэдняй буржуазіі таго часу. Вось чаму і пісаў ён на швэдзкай мове, якая была ў той час мовай вышэйшых колаў—інтэлігэнцыі. Фінская мова была мова „мужыкоў“— на ёй ня было яшчэ ніводнай школы, на ёй ня гутарыў ніводзін чыноўнік. На фінскай мове былі толькі кніжкі псальмаў і катэхіз.

Панаваньню швэдзкай мовы быў паложаны канец толькі ў 1863 годзе, калі асобым маніфэстам было абвешчана, „што праз 20 год фінская мова павінна быць роўнаправўнай, як і швэдзкая“.

Гэты факт значна дапамог разьвіцьцю фінскае літаратуры. Да гэтага часу з 1850 году зусім ня было літаратуры, таму што царскія чыноўнікі, якіх шмат было ў краіне, дабіліся ад царскае ўлады забароны друкаваць літаратурныя творы. Дазвалялася друкаваць толькі рэлігійныя кніжкі альбо эканамічныя. Пачаўся сыстэматычны ўціск фінскае культуры і фінскае нацыі. Дзяцей баяліся вучыць на роднай мове, школы пуставалі

У літаратуры быў застой. Але гэта было ня доўга. Зьмяніліся „гаспадары-цары“—зьмяніліся і законы. Маніфэст 1863 году разгарнуў экономічнае і культурнае будаўніцтва ў Фінляндыі.

Пачынаюць адчыняцца школы, гімназіі. Ва унівэрсытэтах фінская мова атрымоўвае грамадзянскае права.

[1]) Ёсьць пераклад і на расійскую мову. Выдан ён „Пантеоном Литературы“ у 1888 г і кнігавыдавецтвам Сабашнікавых у 1916 годзе.

У 60-х гадох на літаратурнай арэне зьяўляюцца поэты Оксанэн А., Суоніо і Коскінэн. Іх творы—ідэалістычна-нацыянальнага колеру—нічым асаблівым не адрозьніваліся між сабою. Усе яны пелі пра нацыянальнае адраджэньне сваёй краіны. Найбольш выдатным фінскім пісьменьнікам 60-х гадоў быў Aleksis Kivi (АляксейКіві). Яго жыцьцёвы лёс вельмі цікавы і тыповы для буржуазнай грамадзкасьці. А.Ківі ня быў пролетарскім пісьменьнікам, ён быў толькі сынам беднага селяніна-шаўца (1834—1872). І як толькі зьявіліся яго першыя творы, ён не атрымаў ніякай дапамогі: ні матар'яльнай, ні моральнай. У літаратурных колах - супакой, як-бы нічога ня здарылася. Толькі потым яму аказалі невялікую дапамогу. Ня гледзячы на гэта, чыноўніцтва—інтэлігэнцыя таго часу была настроена супроцьКіві. Сярод іх больш за ўсіх агітаваў супроцьКіві сябар прэзыдыуму „Фінскага літаратурнага таварыства“, якое займалася выдаваньнем літаратурных твораў і якое аж да гэтага часу мела монопольнае права выдаваць творыКіві, не зрабіўшы офіцыяльных контрактаў. Вось толькі ў гэтым месяцы таварыства павінна было заплаціць родзічамКіві некалькі тысяч марак Да і гэта было зроблена таварыствам пасьля таго, калі ў справу ўмяшалася ўлада і суд. Пісьменьнік памёр у 1872 годзе зусім бедным і трохі звар'яцеўшым з-за голаду. Цяпер ён—гэрой. Яго прозьвішчам ганарыцца фінская інтэлігэнцыя, ён у Фінляндыі—што Гётэ ў Нямеччыне, Пушкін у Расіі, Шэкспір у Англіі.

Самым лепшым і больш вядомым яго творам зьяўляецца „Seitsemän Veljesta“ (Сем братоў)—гумарыстычны твор, адзін з выдатных ува ўсёй фінскай літаратуры.

У сваіх творах ён вельмі добра маляваў жыцьцё вёскі, жыцьцё селяніна.Ківі быў рэалістым. Ён і прынёс першым у фінскую літаратуру гэты рэалізм.

АкрамяКіві, у той самы час прыкметнымі поэтамі былі: Minna Canht—(Мінна Кант); Kaarlo Kramsu (Карло Крамсу) і інш., якія ўжо ішлі па шляхуКіві і былі першымі рэалістымі.

Мінна Кант вядома добра сваімі п'есамі: „Жонка рабочага“ і „Дзеці жабрацтва“. У іх яна паказвае сапраўднае жыцьцё нізоў: сялян, рабочых, іх цяжкі лёс, жабрацтва і бяспраўнае цяжкое становішча жанчыны і г. д. Потым пад канец сваёй творчасьці Мінна Кант пачала пісаць ужо пра „вярхі“ і зрабілася песьняром „вышэйшага кола“, „супакойнага, ціхага жыцьця“.

Карло Крамсу (1855—1895) быў вельмі „пэсымістычным“ поэтам. Ён бачыў толькі „цені“ жыцьця. Гэтыя „цені“ ён маляваў. Уся поэзія Крамсу—„лебядзіная песьня“ жыцьця, протэст супроць поэзіі лета і каханьня. Яго поэзія—поэзія восені і трагізму жыцьця. Аднак ёсьць у Крамсу і некалькі твораў, дзе ён ня цені выводзіць, а людзей. Лепшым з іх зьяўляецца твор, дзе ён малюе паўстаньне сялян у час фэўдалізму. Гэты твор напісан вельмі цікава і захоплівае чытача. Вельмі колёрытна намалёвана паўстаньне—„дубінная бойка“.

З іншых пісьменьнікаў гэтага часу трэба адзначыць А. Эрнэфэльда (1861 г.), на якім больш за ўсіх адбілася расійская літаратура. Гэта мо' і таму, што Эрнэфэльд пераклаў на фінскую мову творы Л. Талстога. Талстой зрабіў вялікі ўплыў на творчасьць Эрнфэльда. Ад твораў „Бацькаўшчына“, „Лёс чалавека“, „Алена“ і іншых аддае „талстоўствам“, прапаведзьдзю „ўсечалавечнай любві да блізкага“. Больш яскрава гэта пропаведзь талстоўства праглядвае ў кніжцы „Жыцьцёвае мора“, дзе зьмешчаны ўсе дробныя апавяданьні-алегорыі Эрнэфэльда.

Зьяўленьне на літаратурнай ніве С Івало адчыняе ў фінскай літаратуры новы кругабег—кругабег цьвярозага рэалізму—гістарычнай бэлетрыстыкі. Яго творы: „Юха Весайнэн“, „Выбарскі выбух“, Барацьба ў пустыні“ і інш. вялікія романы, апісваюць ваенныя падзеі 14—15 стагодзьдзяў, барацьбу партый, рэлігійныя падзеі і новыя заваёвы культуры ў той час.

Па шляху С. Івало пашоў цэлы шэраг пісьменьнікаў, як: К. Лепно, П. Пейверынта, Р. Кільяндэр, Г. Пакалла, В. Катая, І. Кіанто і пісьменьніца М. Тальвіо.

У сярэдзіне 1890-х гадоў у фінскай літаратуры пачынаецца ўжо адыход ад рэалізму і цягненьне да новага романтызму, які ў той час пачынае панаваць у літаратурах іншых эўропейскіх дзяржаў. Ужо і Мінна Кант, у творы „Ганна Ліза“, і К. Лепно і некаторыя іншыя пісьменьнікі пачалі пераходзіць ад об'ектыўнага аналізу да шырокага сынтэзу, ад наглядзаньня—да пачуцьця, ад дасьледваньня жыцьця таго часу—да старадаўных мінулых фантастычных часоў. Разьвіцьцё гэтага кірунку ішло з-па-за межаў, галоўным чынам праз Швэцыю. Аднак і ўплыў пісьменьнікаў іншых краін, як з Нарвэгіі—Кнута Гамсуна, Даніі—Х. Дракмана, Нямеччыны—Ф. Ніцшэ, Расіі—М. Горкага і Л. Андрэева, таксама быў вельмі значным.

Політычна-экономічныя ўмовы ў той час якраз дапамагалі разьвіцьцю гэтых новых уплываў, якія імкнуліся адвярнуць вочы ад сучаснага жыцьця. У канцы 19 ст. у Фінляндыі пачынаецца політычны ўціск, які не шкадуе ніякіх сродкаў дзеля прыдушэньня рэволюцыйнага руху.

Вось у гэты час і расьцьвіў романтызм у фінскай літаратуры Яго найбольш тыповым прадстаўніком зьяўляецца В. Кільпі, прыхільнік Ніцшэ. У яго творах „Вірсавія і Антыной“ і „Парсіфал“—яскравы романтычны сюжэт з мінулага, а таксама і асабісты стыль сваёй колёрытнасьцю і мастацтвам павінен быў выклікаць новыя эстэтычныя настроі.

За Кільпі пайшлі А. Коута, І. Лэхтонэн і Лінанкоскі.

К гэтаму часу трэба аднесьці пачатак рэволюцыйнай барацьбы—забастоўкі 1905 году, якія значна палегчылі ўціск і прачысьцілі політычны небасхіл—праўда толькі на вельмі кароткі час. Фінляндцы дабіліся новага закону аб сваім сойме і новага выбарчага закону. Аднак гэты адраджэнскі рух і разьвіцьцё фінскае культуры хутка былі спынены паднялўшай галаву расійскай рэакцыяй.

Больш прыкметным пісьменьнікам гэтага часу быў І. Лінакоскі (сапраўднае імя Ю. Пэлтонэн). У 1905 годзе ён друкуе свой твор „Вогненна-чырвоная кветка“, у якім, галоўным чынам, разгледжвае асноўныя проблемы этыкі. Праз 3 гады выходзіць яго другі твор „Уцекачы“. Таксама, як і ў іншых творах Лінанкоскага і інш. пісьменьнікаў таго часу, у ім няма адбітку „сучаснага жыцьця“, выяўленьня той барацьбы і рэволюцыйнага руху, які быў у 1905-6 гадох.

Рэволюцыйны рух захапіў ня толькі гарадзкіх рабочых, але і вясковых рабочых і сялян. Пісьменьнікі прайшлі, як бы зусім не прыкмячаючы гэтага.

Як „Уцекачы“, так і іншыя творы Лінанкоскага—„Самсон і Даліла“ (з біблейскага жыцьця), „Вечная барацьба“, „Дачка Іеўфая“, „Асколкі“—усе заняты моднай у той час у буржуазных колах проблемаю ўзаемаадносін паміж мужчынай і жанчынай.

Пісьменьнікі Ю. Ахо, М. Іотуці паклалі пачатак новай літаратурнай форме творчасьці—новэле.

Але і новэлі амаль усе (асабліва новэлі Іотуці М.) таксама заняты тэй жа проблемаю каханьня і ўзаемаадносін паміж родамі.

Гэтым заняты і творы іншых пісьменьнікаў таго часу.

Соцыяльныя мотывы ў творах пачалі прыходзіць у літаратуру ўжо ў час сусьветнай вайны, якая дала шмат новых сюжэтаў для пісьменьнікаў. Творы К. Лохтымакі—гэта протэст супроць вайны, якая нясе шмат чалавечых пакутаў і ахвяр. Яго зборнік апавяданьняў „З глыбіні“, які вышаў у 1915 годзе, дае шмат праўдзівых малюнкаў „вялікае бойкі народаў“.

Аднак творчасьць большасьці пісьменьнікаў і поэтаў, як: Эйно Лэйно, Л. Кіэсьці, А. Ланінена, Кіскэніэмі і інш., ішла па старому шляху—„эротычных твораў: новэль, вершаў, романаў і драм.

Зусім асаблівай для фінскай літаратуры была эпоха пасьля імпэрыялістычнай вайны (з 1918 г.).

У гэты час, асабліва пасьля расійскай лютаўскай рэволюцыі, у творах фінскіх пісьменьнікаў пачалі гучэць заклікі да вызваленчай барацьбы за незалежнасьць краіны.

І калі Фінляндыя адышла ад Расіі, літаратура зрабілася песьняром „вызваленай краіны“. Гэта быў час, калі ў літаратуры гучэлі нацыянальна-шовіністычныя мотывы.

У Расіі адбылася Кастрычнікавая рэволюцыя. „Здань комунізму“ пачала пранікаць у Фінляндыю. Нацыяналістыя падналі галаву, каб забараніць, не дапусціць гэтай чырвонай здані ў Фінляндыю. Гэта абарона краіны ад „бальшавіцкай здані“ прасякла і ў літаратуру.

У Фінляндыі ішлі арышты, расстрэлы рабочых. У літаратурных творах паднялася кампанія супроць рабочых, бо „твар у іх вельмі нахабны і не выглядае сьлічна . А адзін з поэтаў у сваім творы з сучаснага жыцьця пісаў: „Трэба забіць таксама ўсіх ваўчыц (работніц) [1]), а ня толькі ваўкоў (рабочых) Яны бо йзноў народзяць ваўчанят!“.

На справе так і было. Арыштоўвалі ня толькі рабочых, а і работніц сумесна з „ваўчанятамі“.

Літаратура ў той час была на абароне незалежнасьці сваёй краіны ад бальшавізму.

У часопісах (літаратурных!?) зьмяшчаліся фотографіі расстрэлаў рабочых. „Яны атрымалі сваю выграную зарплату“—пісалі так у вершах поэты. Нават інтэлігэнцыя саромілася за сваіх літаратараў. Вядомы пісьменьнік Югані Ахо пісаў з надзвычайным захапленьнем вершы аб тым, як проста без гэройства „паміраюць рабочыя“. А пасьля вялікага пажару, калі быў спалены „рабочы дом“ у Гэльсінгфорсе, Ю. Ахо радасна пісаў у вершах:

„Ніколі ня стане ізноў
На гэтым месцы
Такі палац рабочых,
Які стаяў раней“.

Праўда, надзеі Ю. Ахо ня збыліся—палац вырас ізноў яшчэ лепшым і мацнейшым, бо будавалі яго самі рабочыя сваімі рукамі і на свае рабочыя грошы.

Кажуць, што Ю. Ахо, лежачы на сьмертным ложку, каяўся ў сваіх ранейшых адносінах да рабочых.

Літаратура ў тую эпоху галоўным чынам была на службе ў буржуазіі. Буржуазныя поэты абаранялі свой парадак, дапамагалі ў барацьбе з бальшавізмам.

І калі зьявіўся ў гэты час (1918 г.) малады рабочы пісьменьнік Ірмары Рантамала (пісаў і пад псэўдонімам Майю Лассіла), яго пачалі цкаваць рознымі спосабамі. У выніку гэтага цкаваньня ён быў заарыштаваны. На караблі везьлі яго на „выспу сьмерці“, адну з цытадэльных выспаў Свеаборга, якая называлася „Санта-гаміна“.

[1]) У дужках тлумачэньні нашы. З. С. і Ф. П.

І. Рантамала праз край карабля выскакнуу у мора, дзе яго лёгка застрэлілі. Так загінуў першы пролетарскі фінскі пісьменьнік.

І. Рантамала ў сваім творы „Harhama“ (абмылка—ілюзія) прадвешчаў грамадзянскую вайну з усімі яе жахамі, белым тэрорэм і застрашэньнямі. Ён даў вельмі добры малюнак гэтай вайны, хоць і сам ня прымаў актыўнага ўдзелу ў ёй. Ён рэдагаваў у той час рабочую газэту.

Яшчэ перад вайной пісьменьнік Канрад Лохтымакі выпусьціў некалькі твораў, якія зьвярнулі зараз-жа на сябе ўвагу. Пасьля вайны Лохтымакі пачаў выдаваць свой твор „Taistolija“ (Барацьбіт)—у 10 томах. Перад вайной і ў час вайны выйшлі першыя два томы.

Ад твору Лохтымакі сталі чакаць чагось вельмі каштоўнага. У буржуазных газэтах пачалі друкаваць добрыя водгукі аб яго творах. Яму пасьпяшылі даць дапамогу. Але пасьля гэтага ні адзін твор ня вышаў у сьвет, і „Барацьбіт“ таксама застаўся ня скончаным. Такі працавіты спачатку пісьменьнік, у творчасьці якога зразу было відаць рабочае нутро—рабочыя мотывы—пад канец быў куплены кіруючаю клясаю. Пісаць другое ён ня мог... і ён замаўчаў.

У сучасны момант на фронце пролетарскае літаратуры ідзе падрыхтоўка новых пісьменьнікаў.

Грамадзянская вайна іх не нарадзіла. Гэта мо‘ таму, што перамагла буржуазія, якая потым моцна заціснула ўсякі рух, які хоць-бы трохі быў пролетарскім.

Рабочыя організацыі руйнаваліся, самі рабочыя заарыштоўваліся. Рабочыя друкарні былі зачынены. Засталіся толькі друкарні соцыял-дэмократаў.

Вось у гэтакіх умовах пачынала расьці новая пролетарская літаратура Фінляндыі. Сьпярша зьявіліся пераклады ў рабочых газэтах пролетарскіх пісьменьнікаў іншых краін (Анры Барбюс, М. Горкі і інш.).

Зараз 6 фінскіх рабочых газэт выходзяць з штотыднёвымі літаратурнымі старонкамі і куткамі.

2-тыднёвыя літаратурныя часопісі, якія пачалі выходзіць зусім нядаўна, згуртавалі навокал сябе здольных таварышоў. Сярод іх няма яшчэ выявіўшых сябе пісьменьнікаў. Як склад, так і ідэолёгічнае аблічча, а таксама і мастацкая творчасьць кожнага рознакаляровы і не даюць магчымасьці сказаць што-небудзь ні аб усёй групе наогул, ні аб кожным паасобку.

Пісьменьнікі яшчэ толькі растуць. Фінляндыя—краіна, дзе за рабочым рухам вельмі сачаць, і хто гарантаваны, што гэтыя пісьменьнікі, што нараджаюцца, не загінуць так, як загінуў Рантамала?

„Дрэнная глеба, дрэннае паветра—кепская вада“,—так пішуць самі пісьменьнікі. „Дрэннае“ таму, што кожны нумар ідзе ў цанзуру, якая зорка сачыць за зьместам кожнага нумару.

Вось у такіх умовах, пад штодзённай пагрозаю, гадуецца пакаленьне фінскіх пролетарскіх пісьменьнікаў.

Гельсінгфорс—Фінляндыя
Менск—Б. С. С. Р.
Ліпень 1927 г.

БІБЛІОГРАФІЯ

Б. А. Грыфцоў. *Тэорыя роману. Выд. Дзяржаўнай Акадэміі Мастацк. Навук. М. 1927. Ц. 1 р. 50 к.*

Кніжка Грыфцова перш за ўсё—кніжка нясправуджаных абяцанак. Пачынаючы з назвы гэтай працы, Грыфцоў сыстэматычна ўхіляецца ад задаваленьня справядлівых чаканьняў чытача „Тэорыя роману“ зьяўляецца не тэорыяй, а конспэктыўным гістарычным нарысам разьвіцьця гэтага жанру. І хоць Грыфцоў у прадмове паведамляе аб сваім замеры даць тэорэтычныя абагуленьні аб романе толькі ў выніку паступовага разгляду гісторыі сусьветнага роману, гістарычны матар'ял затапіў сабою ці вельмі агульныя ці выразна супярэчныя, як убачым ніжэй, тэорэтычныя спробы аўтара. Дакляраваўшы ў першым разьдзеле ўключыць у даследваньне, на роўных правох з „сур'ёзным“ романам, роман прыгодніцкі, аўтар а:ным дакляраваньнем і абмежаваўся. А вывучаць прыгодніцкі роман трэба. Можна толькі дзівіцца ўпартаму навуковаму консэрватызму старога літаратуразнаўства, якое так старанна абыходзіла „вульгарную“, але мільённатыражную, якая карысталася заўсёды вялізарнай папулярнасьцю, прымітыўнаю сваёю пабудоваю, але дзіўна прывабную літаратуру прыгод. Мне думаецца, што шмат якія. ня вытлумачаныя да гэтага часу, таемніцы слоўнага мастацтва могуць быць выяўлены толькі на матар'яле прыгодніцкага роману. Гэта натуральны і ў іншых навуках даўно прыняты шлях ад пазнаньня прасьцейшых зьяў да пазнаньня аднастайных больш складаных.

Крытычна трэба аднесьціся да асноўнай тэхнічнай устаноўкі аўтара, якая вызначыла конструкцыю ўсяе працы. У прадмове Грыфцоў піша: „Пераказваючы вельмі рознастайныя і нязьлічоныя літаратурныя падзеі, прыходзіцца выбіраць якую-небудзь групу іх за цэнтр, стаўшы ў якім, разглядаць усё іншыя. Такім цэнтрам тут зьяўляецца францускі роман. Зусім магчыма разглядаць зьявы сусьветнага роману ў адносінах да Расіі Англіі і г. д. Ці выграе ад гэтага тэорыя роману?“ Бясспрэчна, не. Але тэорыя роману ня выграла і ад таго, што аўтар выбраў за цэнтр францускі роман. Ніжэй Грыфцоў прызнаецца, што „бесьперарыўнай гісторыі роману няма. Ён расьцьвітаў некалькі разоў, але заўсёды спорадычна і лекальна“ І сапраўды, на працягу дваццаці вякоў свайго існаваньня роман расьцьвітаў гнёздамі, раскіданымі ў розных кружкох Эўропы і часткова Амэрыкі. Нам вядомы даўнейшы грэцкі роман, рыцарскі, пераважна францускі, гішпанскі роман XVI стагодзьдзя, ангельскі XVIII стаг., расійскі XIX ст. і г. д. Можна згадзіцца з Грыфцовым, што ў гісторыі францускага роману так ці іначай выявіліся ўсе лёкальныя романічныя віды. але вывучаць гэтыя віды не з сярэдзіны. а па іх адбітках у літаратуры Францыі ніяк нельга. Нам здаецца, што матар'ял Грыфцоўскага дасьледваньня патрабуе рухомага цэнтру, а не нярухомага. Гішпанскі роман трэба было разглядаць у Гішпаніі, а не ў Францыі, ангельскі ў Англіі і г. д. Вынікам навукова беспадстаўнай прыхільнасьці аўтара да літаратуры Францыі зьявіліся зусім незразумелыя гістарычныя правалы ў яго кнізе. Ня кажучы ўжо аб тым, што зусім ня высьветлен такі, напрыклад, цікавы для тэорэтыка факт, як унівэрсальны роман нямецкіх романістаў, Грыфцоў амаль не заўважыў ангельскага рома у XVIII ст. (Рычардсон, Стэрн).

Першы разьдзел свае працы Грыфцоў прысьвяціў часамі слушнай крытыцы існуючых азначэньняў роману; але азначэньні самога Грыфцова, якія даюцца як бы між іншым, маюць звычайныя, знаёмыя э яго-ж крытыкі, заганы. „Часамі. піша Грыфцоў, роман будзе навучаць, абвінавачваць, часамі выразна забаўляць, у некаторых культурах паспрабуе сур'ёзна зрабіць уплыў на волю, але побач з гэтым бясспрэчна другараднымі кірункамі, галоўная-ж яго задача будзе ў тым, каб **аднаўляць пачуцьцё**“ (курсіў аўтара. Ю. Б.). Гэта азначэньне мэтаімкнёнасьці жанру. Цяжка ўявіць сабе штонебудзь больш агульнае, нэйтральнае і бязьзьместнае за гэту формулу. А хіба-ж лірыка не „аднаўляе пачуцьця“? Любы школьнік вам цяпер адкажа, что літаратура наогул толькі тым і займаецца, што „аднаўляе“, „адбівае“ і організуе пачуцьці, псыхіку грамадзкага чалавека. Моцныя кірункі ў жывапісі „аднаўлялі пачуцьце“ с дапамогай фарбаў і ліній. На „аднауленьне пачуцьця“ прэтэндуе нават скульптура, а вось Грыфцоў, гістарычна прапрацаваўшы, хоць і з пропускамі вялізарны матар'ял, зрабіў гэту надзвычайна новую вынаходку і для роману. Адмоўныя структурныя прынцыпы роману Грыфцоў вызначае так: „Роман жыве контравэрсай: спрэчкай, барацьбой, проціле-ласьцю інтарэсаў, контрастамі жаданага і магчымага“. Гэта, бадай, бясспрэчна. хоць зноў жа такі вельмі агульна і вельмі ня нова. Усякае апавяданьне жыве контравэрсай. „... не абмяжованы ніякім абхватам, вольны ад абавязковай сымэтрычнасьці. роман, як нішто, можа перадаваць „звычаі ў руху“. Рухомасьць, дзейнасьць. драматычнасьць таксама заўсёды былі яго асаблівасьцямі“. А вышэй аўтар называе „Новую Элёізу“ Руссо ідэальным романам. Калі „Новая Элёіза“ ідэальны роман то рухомасьць і дзейнасьць. па-першае не

лаўсёдныя якасьці роману, і, па-другое, зьяўляюцца не дадатнымі бакамі роману, а яго недахопамі. Як-жа ў такім выпадку быць з романам разьвітога багатага сюжэту? Аўтар супярэчыць сабе літаральна на кожным кроку. Можна было-б зазначыць яшчэ на цэлы шэраг супярэчнасьцяй Грыфцова з самім сабою, каб разьмеры рэцэнзіі дазвалялі, ды каб ня было нудна гэтыя супярэчаньні адзначаць. Урэшце, знаходзячыся на тэй мэтодолёгічнай пляцформе, на якой знаходзіцца Грыфцоў, дык і немагчыма ўхіліцца ад супярэчнасьцяй і агульнасьці ў азначэньнях, якая нічога не азначае. Нельга разьвязаць праблему пахаджэньня асаблівасьцяй і эволюцыі жанру, ня выходзячы за межы іманэнтнага вывучэньня. „Тэорыя роману" Грыфцова ненавуковая ўжо адным тым, што ігноруе соцыяльныя фактары. На працягу свае гісторыі роман зьяўляецца ў такіх рознастайных, нясходных, часта супярэчных відах, што обмяжоўвацца, высьвятляючы яго жанравую сутнасьць, разважаньнямі аб „аднаўленьні пачуцьця", як аб галоўнай задачы роману, проста немагчыма. Іманэнтнае вывучэньне — толькі палавіна работы дасьледчыка і мае свой навуковы сэнс пры высьвятленьні спэцыфічных асаблівасьцяй літаратурнай-эстэтычнай організацыі, але разгляд гэтай організацыі ў яе гістарычным руху магчымы толькі з дапамогаю „соцыялёгічнага рэфлектора". Няўдаласць кніжкі Грыфцова — лішняе пацьвярджэньне гэтага палажэньня. Асобныя цікавыя назіраньні ня выратоўваюць „Тэорыю роману"

Ю. Бярозка

В. Шклоўскі. *Тэхніка письменьніцкага рамяства. Выд „Молодая Гвардия" М.-Л. 1927 г. ц. 50 коп.*

Гэта невялічкая кніжка, ў просьценькай шэрай вокладцы, павінна быць прачытана кожным пачынаючым літаратарам. Яна і пісалася для яго, для пачынаючага. І хоць „Тэхніку пісьменьніцкага рамяства" зручней, бадай, было-б назваць толькі ўступам у гэту тэхніку, але вялікія вартасьці працы В. Шклоўскага робяць яе аднэю з лепшых між тымі кніжкамі, з падобнымі заданьнямі, якія ў нас ёсьць. Я пералічу зараз разьдзелы „Тэхнікі пісьменьніцкага рамяства", каб чытач меў хоць некаторае ўяўленьне аб тым, чаго можна шукаць у кніжцы. Вось яны: 1) газэтная праца, 2) сюжэтная проза, 3) выбар і разборка сюжэтнай прозы, 4) разгортваньне твору, 5) некалькі слоў пра верш. В. Шклоўскі не устанаўляе законаў і не дае рацэптаў, — яго тэорэтычныя назіраньні каштоўны тым, што раскрываюць толькі мэтоды і працэсы стварэньня. В Шклоўскі лепей, як хто-небудзь іншы, ведае, што ў літаратуры законы ўстанаўляюцца для таго, каб іх парушаць; В Шклоўскі ведае, што літаратура ідзе наперад, што яна жывая і не цярпіць канонізацыі. На падставе літаратурных узораў, якія ўжо ёсьць, скласьці рацэпты, паводле якіх можна было-б пісаць апавяданьні, романы, поэмы, наогул ня вельмі цяжка, але кожны сапраўдны мастацкі твор пішацца толькі адзін раз; па клясычных шэдэўрах нельга выводзіць правілы для літаратуры цяперашняга часу. „...творы вялікія, як „Мёртвыя душы", „Вайна і мір", „Брацьця Карамазавы", напісаны няправільна, ня так, як пісалася раней, таму, што яны былі напісаны па іншых заданьнях, як тыя, якія былі зададзены старым пісьменьнікам,"—піша В. Шклоўскі (ст. 13). Асаблівае значэньне для пачынаючага пісьменьніка, газэтнага працаўніка, поэта будуць мець шчодра раскіданыя па ўсёй кніжцы практычныя парады. Яны—вынік шматгадовай літаратурнай працы, профэсыйная тэхнічная мудрасьць, якая набываецца толькі пасьля доўгай працы ў літаратурнай вытворчасьці. Падразьдзелы: „Тры тысячы пісьменьнікаў," „Як пачынаць пісаць артыкулы", „Зьбірайце словы" і шмат іншых, зьявяцца для пачынаючага пісьменьніка вынаходкамі, якія дадуць значную экономію ў працы.

Некаторым агульным недахопам гэтай кніжкі трэба лічыць яе даволі малы разьмер пры вялізарнай колькасьці закранутых проблем. Так, напрыклад, апошні разьдзел кніжкі („Некалькі слоў пра верш") распрацованы, бадай, вельмі агульна, гэта сапраўды толькі „некалькі слоў". Але прачытаўшы шматлікія вельмі вучоныя ці разьлічаныя на шырокую аудыторыю кнігі — „працы" або кніжкі—„падручнікі" па вершаскладаньні, пачынаючаму поэту не пашкодзіць пазнаёміцца з „некалькімі словамі" В. Шклоўскага. Поэту трэба, вядома, ведаць, як пісаліся вершы ўчора і пазаўчора, але Шклоўскі правільна зазначае, што сягоньня пішуць іначай, а заўтра будуць пісаць ня так, як сягоньня.

А наогул вельмі раім кніжку В. Шклоўскага маладым літаратарам. Мы наглядаем зараз некае амаль стыхійнае імкненьне да аўладаньня мастацтвам слова. У нас цяпер вельмі многа пачынаючых. Факт сам па сабе прыемны: ён гаворыць аб нябывалым масавым абуджэньні творчых інтарэсаў. Але колькі сярод гэтай літаратурнай моладзі „пакрыўджаных", „няпрынятых" літаратураю! Тэхні цьвярозачая, разумная, перасыпаная бліскучымі назіраньнямі і каштоўнымі конкрэтнымі парадамі кніжка В. Шклоўскага будзе цяпер вельмі і вельмі патрэбнаю.

Ю. Бярозка.

ХРОНІКА

У „Узвышшы“

— Вышла з друку ў кніжніцы „Узвышша“ кніжка лірыкі Пятра Глебкі, „Шыпшына“.

— У кніжніцы „Узвышша“ выдаецца другім выданьнем кніжка поэзіі Уладзімера Дубоўкі „Наля“. Першае выданьне „Центриздата народов СССР“ (у Маскве за 1927 г.) разышлося.

— Сяргей Дарожны падрыхтаваў да друку кніжку вершаў.

— Максім Лужанін закончыў апрацоўку поэмы „Салімонка“; зараз працуе над аповесьцю.

— Пятро Глебка напісаў лірычную поэму „Агні сусьвету“.

— В. Шашалевіч здаў у Беларускі Дзяржаўны тэатр для пастаноўкі новую комэдыю з провінцыяльнага жыцьця „Мядзьведжыя вуглы“.

— Кузьма Чорны здаў да друку ў кніжніцу „Узвышша“ аповесьць „Вясна“.

Украіна

— Украінская дзяржаўная опэра у Харкаві адчыніла ў гэтым годзе свой трэці сэзон опэраю Росіні „Вільгэльм Тэль“, пастаноўка галоўнага рэжысэра Манзія, дырыжэр — заслуж. артысты А. Маргулян, балетмайстра Майсееў; сцэнічнае афармленьне А. Пятрыцкага.

— Дзяржаўны тэатр „Березіль“ ставіць п'есу Дняпроўскага „Яблынавы палон“.

— На утрыманьне дзіцячага тэатру Харкаўскі акрвыканком выдаў 50 тысяч р., Наркомасьветы мае выдаць 27 тысяч руб.

— Дзяржаўнае выдавецтва Украіны выпускае з друку аповесьці П. Панча „Голубі эшалоні“. Кніга апавяданьняў Панча „Бог Богів“ вышла у выдавецтве „Кнігаспілка“. Аповесьць яго „Зямля“ выдрукавана у выдавецтве „Сеятель“.

— Выдавецтва „Сеятель“ выпусьціла з друку творы Сянчэнкі „Інжынэры“, „Гарады“.

— Дняпроўскі скончыў роман „Сталіца рэспублікі“.

— У Дзяржаўным выдавецтве Украіны друкуюцца творы М. Хвілёвага ў 4 томах.

— Рыхтуецца да друку ў дзяржвыдавецтве поўны збор твораў В. М. Блакітнага.

— Вышаў з друку чацьвёрты нумар часопісі „Вапліте“. У нумары зьмешчаны: А. Любчэнка — „Вобразы“, аповесьць, М. Бажан — Майму другу, поэзія, Ю. Шпол — „Залатыя лісяняты“ роман, Д. Фалькоўскі — поэзіі, Г. Кацюба — „Рада“, апавяданьне, К. Гардыенка — Аўтомат, аповесьць, Ю. Смоліч — Nature morte у мастацкай літаратуры, Д. Майфэт „З увагаў да новэлістычнай композіцыі“, Абсорватар — „Думкі пра маладую бэлетрыстыку“. І. Сенчэнка — „Сьпіралі і петлі“ (крытычны нарыс). Кнігасьпіс. хроніка.

Р. С. Ф. С. Р.

— Выдавецтва „Время“ (у Ленінградзе) выдае шмат перакладное літаратуры.

— Малы Саўнарком зацьвердзіў хадайніцтва Наркамасьветы аб датацыі заслужанаму колектыву — першаму сымфонічнаму ансаблю Маск. Савету - Персімфансу 30 тысяч руб. на організацыю выяздных концэртаў у рабочых раёнах.

У розных выдавецтвах РСФСР друкуюцца у перакладзе на расійскую мову творы Генрыха Мана. Выдавецтва „Время“ выпускае збор твораў Стафана Цвэйга.

— У розных выдавецтвах друкуюцца творы Анры Барбюса.

— У выдавецтве „Пролетарий“ выйшла кніга твораў Усевалада Іванова — „Избранное“.

— У выдавецтве „Academia“ выйшаў том пісьмаў А. Блока.

— Роман Максіма Горкага „Дело Артамоновых“ надрукованы цяпер у выдавецтве „Роман-Газета“.

— Маскоўскі камэрны тэатр працуе цяпер над дзьвюма пастаноўкамі: „Антыгонай“ — Газенклевера — Гарадзецкага і „Загаворам роўных“ — М. Левідава.

У Заходнай Эўропе

— У Лодзі ўжо трэці год існуе рабочы тэатр, у якім працуе драматычны гурток рабочых. У гэтым тэатры раней наглядалася імкненьне да экспрэсыянізму, цяпер ён зьвярнуўся да конструктывізму. Побач з сатырычна-грамадзкімі п'есамі ён ставіць патэтычна-рэволюцыйныя п'есы. У апошнія часы ставілася п'еса В. Вандурскага „ІграабІрадзе“. У п'есе гэтай ганьбіцца капіталізм. Тэатр гэты паставіў нават „Пролог“ Маякоўскага. Вялікія тэатры у Варшаве, Кракаве, Львове, у адносінах да рэпэртуару, знаходзяцца ў залежнасьці ад францускага тэатру. Аднак галоўнае месца ў іх займаюць нацыянальныя аўторы — Высьпянскі, Шулаўскі, Жэромскі, Тэтмайер, Пшыбышэўскі.

— З вялікім посьпехам прайшла ў Празе, а пасьля і ў іншых тэатрах Эўропы і Амэрыкі п'еса чэскага драматурга Карэля Капэка „Verstands Universal Kalotes“; таксама сатырычная комэдыя „Жыцьцё мошак“. У п'есе гэтай паказана ўся людзкая грамада у выглядзе мошак, якія увасабляюць таксама капіталізм, мяшчанскае сямейнае жыцьцё.. Таксама посьпех мела п'еса Станіслава Лома „Пераварот“, у якой адбіта чэская нацыянальная рэволюцыя 1918 г.

— Нядаўна закончылася міжнародная музычная выстаўка ў Франкфурце-на-Майне. Гэта амаль першая спроба паказаць, якую ролю ў культурным будаўніцтве народаў адыгрывае музыка.